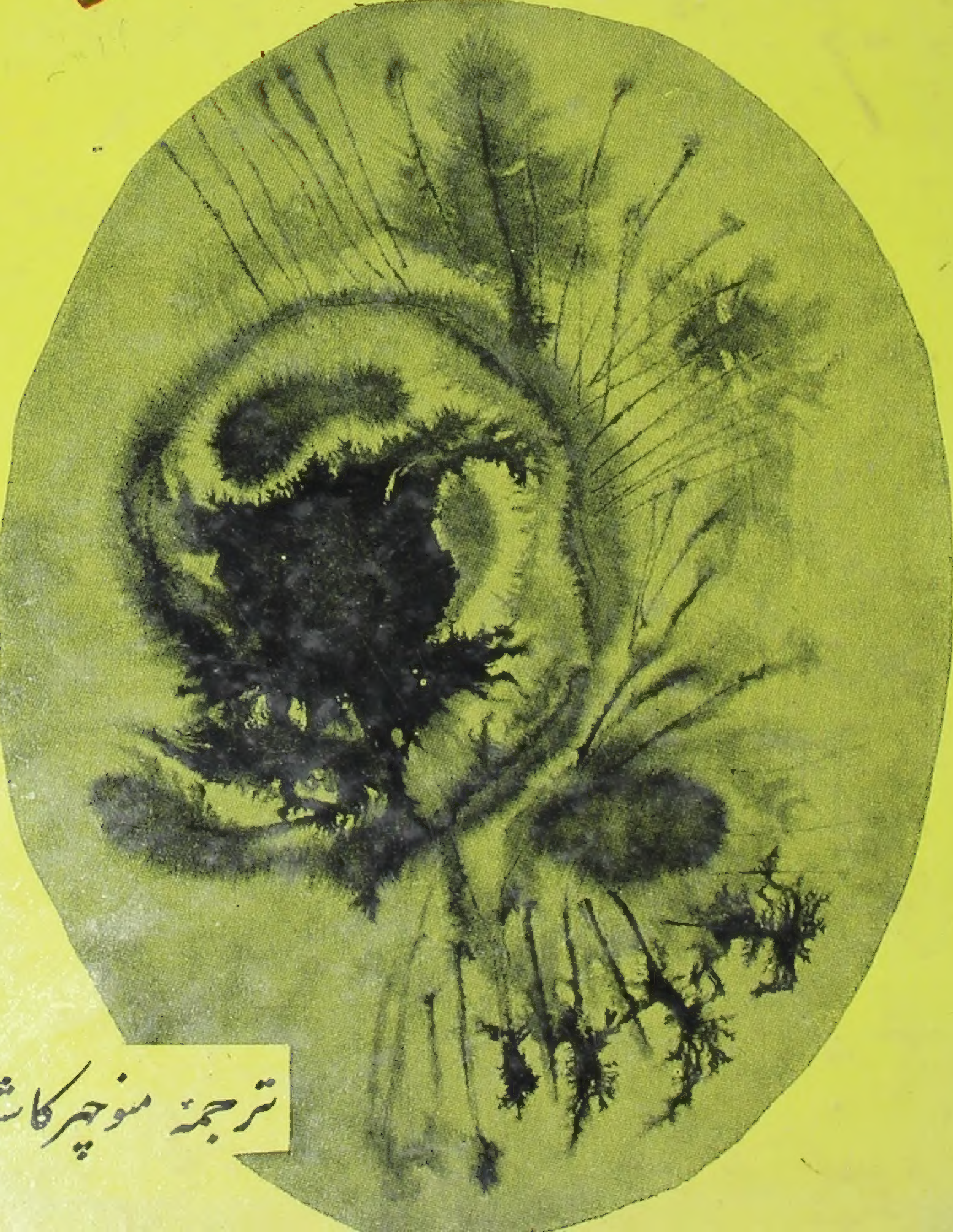
تولد شعر



ترجمهٔ منوچهر کاشف

تولد شعر

هنری میلر ـ رابرت پن‌وارن ـ کلینت بروکس
ا . س . برادلی ـ جورج‌سانتایانا ـ ت.س.الیوت
ادگاروبند ـ الوین بروکس‌وایت ـ ف.س . فلینت
ازرا پاوند ـ و . ه. اودن ـ رینر ماریا ریلکه
وان ویك بروکس ـ لوگان پرسال اسمیت
واسیلی کاندینسکی ـ اسکار وایلد ـ شارل‌بودلر
ایمی لوول ـ ویلیام باتلرییتز ـ لوئی‌آنترمیر
سورن‌گیرکگارد.

ترجمهٔ منوچهر کاشف

طرح روی جلد
امین رضائی

مرکز نشر سپهر

تهران ــ شاه‌آباد اول خیابان ملت تلفن ۳۳۸۳۰۹

این کتاب درچاپخانهٔ تابش چاپ شد. تهران فروردین ماه ۱۳۴۸

ترجمهٔ کتاب بهپدر دانشمند
و مادر عزیزم تقدیم میشود

فهرست

به جای پیشگفتار

اگر مردی وجود داشت‌که پروا نمی‌کرد هر آنچه را که از این عالم بـه دل می‌اندیشد برزبان‌راند ، برایش ، از این پهنهٔ خاك ، چندان نمی‌نهادندکه بتواندروی پا ایستد . هرگاه‌که‌مردی برمی‌خیزد ، عالم ، با تمام‌قدرت خویش،برپیکرش فشار مـــی‌آرد ، وکمرش را می‌شکند . همواره ستون‌های پوسیدهٔ بسیار برجا ایستاده‌اند ، وفساد چندان است که توان شکفتن‌را درآدمی می‌کشد . ایوان این خانه دروغی بیش نیست ، وبنیاد آن وحشتی است عظیم ولرزان . اگر ، بعداز گذشت قرنها ، مردی برخاست با نگاهی‌گرسنه و نومید، مردی‌که جهان را واژگونه‌کندتانژادی‌نوبرانگیزد، عشقی‌که از او به‌جهان می‌رسد به کینه چهره بدل خواهدکرد و او بلای زمین خواهد شد . اگـر گهگاه به صفحاتی برمی‌خوریدکه آتش می‌زنند ؛ صفحاتی‌که می‌آزارند و می‌سوزانند ، صفحاتی که ناله و اشك و دشنام درآن‌ها موج می‌زند،بدانید که آن همه از حلقوم مردی است که‌هنوزپشت‌دوتا نکرده ؛ مردی‌که ، برای دفاع از خویشتن ، مگر کلمه ها هر سلاحی را از اوگرفته‌اند ؛ مردی که سخنش از بارکمر شکن این عالم و دروغ‌های آن، ازکلیهٔ‌گردونه‌ها و میله‌های شکنجه‌ای که ترسویان ساخته‌اند تا معجزهٔ شخصیت را در وجـــود مرد فروشکنند ، بس نیرومندتر است . اگر مردی‌گاه پروا نکردکه هرآنچه را دردل داشت‌برزبان آرد، گمان دارم‌که‌هم در آن لحظه جهان خرد خواهد شد، و ذرات آن به هرگوشه فراخواهد رفت ؛ چنانکه‌هیچ‌خدا،یاتصادف، یااراده‌ای‌هرگز نتواندآن باد برده‌ها ، آن ذرات، آن عناصر فناپذیر را که روزگاری سازندهٔ این جهان بودند ، باز فراهم کشاند .

هنری میلر

Henry Miller

کلینت بروکس ورابرت پن‌وارن [1]

تولد شعر

چرا می‌خواهیم یا می‌باید به‌این نکته‌که یك‌شعرچگونه تولدمی‌یابد، علاقمندباشیم ؟ یك مورخ ، یایك شرح‌حال نویس ، ممکن است به‌مطالبی که به‌قالب شعر درآمده‌اند بینهایت علاقمند باشد؛ چراکه‌آنها انعکاس تجارب‌و مشاهدات شخصی‌شاعر، یا افکارجاری عصر او هستند . یا آنکه یك روان‌شناس ممکن است بر‌همین‌منوال به‌آن جریان معنوی که‌شعری را می‌پروراند ودست ما می‌دهد ، علاقمند باشد . اما یك تاریخ گزار یایك‌روان‌شناس که‌فقط یك تاریخ گزار یا روانشناس باشد، به‌کیفیت خود شعر اعتنائی‌ندارد،وبرای منظور او بساکه یك شعر بد همان اهمیت یك شعرخوب را داشته باشد. ولی

1- Cleanth Brooks Robert Pen Warrenm,

کارما دراینجا باقصد یك روان‌شناس یا تاریخ گزار فرق می کند. دراین جاما، بیش از هرچیز ، دل‌دربند ماهیت شعر و کیفیت آن‌داریم .

اگر قصد ما اصولا خود شعر باشد ، می‌توان گفت دلیلی نیست که‌چرا باید به‌جستجوی خاستگاه‌های شعر برآمد؛ و نیز آنکه معرفت به‌مطالبی که‌به قالب شعر فرو رفته‌اند ، وهمچنین جریانی که طی‌آن شعر شکل پذیرفته‌است نمی‌تواند درماهیت خود شعر تغییری پدیدآورد . بسیاری براین عقیده‌اند که ما را بازندگانی خصوصی نویسندگان نبایدکار باشد ، ولو آنکه حیات ایشان‌زمینهٔ‌مطالب آثارشان‌باشد. وردزورث[۱] ، درنامه‌ای خطاب به‌جیمز گری،[۲] یکی از دوستان رابرت برنز [۳] ، می‌گوید :

« سروکار ما باکتاب‌های آنهاست که می‌بایدآنها را دریابیم و ازآنها لذت ببریم . وبه‌خصوص درمورد شاعران این نکته راست است که هرآینه آثارشان خوب بود ، این آثار ، هم درنفس خویش ، تمام اسباب را برای آنکه فهمیده شوند ولذت ببخشند ، فراهم دارند » .

چارلز لمب[٤] ازمشاهدهٔ نسخهٔ خطی شعر«لیسیداس» اثرمیلتون[٥] سخت تکان‌خورد . اوطی‌مقاله‌ای می‌نویسد :

«من«لیسیداس» راهمچون یك زیبائی‌کمال یافته می‌پنداشتم‌که باتمام اجزای خویش به‌طور مطلق ویکجا برخاسته است ، تا آنکه ، دریك ساعت شوم ، درکتابخانهٔ ترینیتی[٦] ، نسخهٔ اصلی این شعروبعضی دیگر از اشعار درجهٔ دوم شاعر راکه ، چون‌گنجی مایهٔ افتخار ، حراست می‌شد ، نشانم دادند. ای‌کاش که‌آنها رابه رودخانهٔ کم[٧] انداخته‌بودند یا چون‌دومین‌سرودهای اسپنسر[٨] به درون دریای آیرلند . مشاهدهٔ این چیزهای قشنگ در صورت خام خویش واقعاً مراگیج‌کرد. الفاظ، خط خورده و تصحیح شده بودند . چنانکه گفتی‌فناپذیرند ومی‌توان تغییرشان داد ، یا به‌میل خویش‌جا به‌جاشان کرد . چنان‌بودکه گوئی می‌شد به‌طرز دیگری هم باشند، وبازهمچنان‌خوب. پنداشتی الهام، خود ازاجزاءساخته شده است ، و این اجزاء همه ناپایدار و متوالی و بی‌تفاوت . من‌دیگر هیچگاه به‌کارگاه یك هنرمند بزرگ‌پا نخواهم نهاد .

۱– Wordsworth
۲– James Gray
۳– Robert Burns
٤– Charles Lamb
٥– Lycidas, Milton
٦– Trinity
۷– Cam
۸– Spenser

دریك مفهوم وردزورث راست می‌گوید. ما نباید نکاتی را که ازحیات یك شاعر یا زمانهٔ او یامصالح شعرش می‌دانیم باخود شعراشتباه کنیم. از نظر خوانندهٔ شعر حق با چارلز لمب است. آنچه‌که اهمیت دارد خود شعراست نه‌آن‌جریان‌روانی که‌سرمایهٔ‌آفرینش شعربود. ولی درموردی دیگروردزورث ولمب هردوخطا رفته‌اند. آنچه‌که‌می‌شود درباب خاستگاه یك‌شعردانست،هر آینه‌آن را باخود شعر اشتباه نگیریم، می‌تواند فهم ما را از شعر وسعت بخشد و عمق دهد[1].

با تأمل درمنشأ یك شعرمی‌توان دوجنبهٔ‌کلی‌این قضیه رااز‌هم‌جدا کرد؛ نخست مصالح شعر، ودیگری جریان معنوی تولد آن.

مصالح شعریکسان‌نیست. مثلامی‌توان گفت‌که زبان‌یك عنصر شعراست. این یکی ازچیزهائی است‌که شاعر به‌کارش‌می‌گیرد وبدان شکل‌می‌دهد. پیش ازفهم شعر، شاعری، وقبل ازدریافت نحوهٔ تولدآن، باید زبانی‌راکه‌شاعر به‌کاربرده است، شناخت. این نکته فقط مربوط به‌اشعاربه‌زبان‌های بیگانه نیست، که اشعار به‌زبان مادری را نیز شامل می‌گردد. انگلیسی یك عصربا انگلیسی عصر دیگر شبیه نیست. لغات تولد می‌یابند و می‌میرند، و، برای دشوارتر کردن قضیه، بساکه‌یك‌لغت، طی‌چندسال معنی خویش را تغییردهد. وانگهی ممکن است شاعر خود زبان راچنان‌بفشارد وبپیچاندکه الفاظ‌معانی تازه به‌خویش بپذیرند.

درمثالی دیگر ممکن است عرف ادبی زمان راعنصر دیگر شعرشمرد.

---

۱ ــ این افزایش فهم وشناخت فقط درمورد شعری نیست که مراحل رشدآن را می‌توان دنبال کرد. زیرا که پیش‌نویس‌های اولیهٔ‌شاعر، یااطلاعاتی ازتجربهٔ او، ازاو باز مانده‌وبه‌ما رسیده‌است. درحقیقت اصولا این‌طورنیست؛ بلکه تقریباً افزایشی‌است درفهم‌وشناخت شعر به‌طور کلی. وقتی که‌ازمصالح شعر واز جریان شاعرانهٔ خلق آن اطلاع حاصل کنیم، ازماهیت خود شعرنیز چیزی دستگیرمان می‌شود. ارزش این‌گونه مطالعه درشرح احوال وعناصر ترکیبی شعررا باید از ارزش بعضی اطلاعات تاریخی که برای تمیزدادن برخی ازآثارادبی ازاعصاریافرهنگ‌های دیگرلازم است، کاملاسوا کرد وجدا نهاد. برای مثال، ما می‌توانیم معنای هملت را بفهمیم بی‌آنکه اززندگانی‌خصوصی شکسپیر ومراحل تصنیف این نمایشنامه چیزی بدانیم؛ ولی، بی‌اطلاع ازسنت قهرمانی‌زمان که انتقام‌کاری است شریف، ازدرك‌نمایشنامه عاجزخواهیم بود.

کمپیون[1] وقتی که شعر «رخسارم راملامت‌مکن[2]» را گفت ، به‌پیروی از شیوهٔ پترارك[3] ، عاشقی رانده از درگاه را که در برابر معشوق سنگدل که او را خوار می‌دارد ، دل به‌حال خویش می‌سوزاند، به‌عنوان یکی از عناصر شعر خویش درکار گرفت. حقیقت آنکه در این شعراین عرف‌معمول مقابل‌حالت‌های دیگر قرارگرفته است وآن طنز نامأنوس مصراع آخر ، که معذلك جدی است ، تقریباً به هرشیوه می‌توان‌نسبتش داد مگر شیوهٔ پترارك[3]. ولی این عرف معمول فقط نقطهٔ شروع بوده است . همین‌مطلب در باب مرثیهٔ‌روستائی «لیسیداس» اثر میلتون نیز مصداق دارد . میلتون این قصهٔ معروف راکه از عهد باستان نقل شده است ، به‌کارمی‌گیرد . اما این مگر یك‌عنصر نیست، و شاعرآن را با روش خاص‌خویش سازگار می‌سازد .

یا بیائید افکاری‌راکه دریك عصر معین‌ساری است درنظر گیریم . اینها نیز مصالح شعرند . تنیسون[4] شعر "In Memoriam"خویش‌را با اشاراتی ازنظریهٔ تکامل سایه می‌زند، وویتمن[5] دراشعار خویش‌ایده‌هائی ازدموکراسی رامی‌گنجاند. لیکن‌خواندن شعر "Sir Patrick Spence" به‌عنوان بیانی از ایده‌های جدید دموکراسی بی‌معنی است ؛ چراکه‌آن شعر دریك اجتماع فئودال به‌وجودآمده است . شك نیست که شاعر می‌تواند، با استفاده ازافکار دردسترس‌خویش ، چیزی اصیل ازکاردرآورد. امابه‌هرحال افکار اوهمه‌مقید به شرایط زمانهٔ اویند .

تا حال برای شعرهمه از عناصری صحبت‌کردیم از قبیل زبان، عرف ادبی، وافکارساری‌که درهردوره وجود دارند. ولی‌تجارب شخصی شاعر نیز خودعناصری دیگرند.این بدان‌معنی‌نیست که‌شاعرجزتجربیات خویش‌راباز گو نمی‌کند . تنها به صرف آنکه شکسپیر نمایشنامه‌ای نوشت در وصف مکبث[6] که پادشاهی راکشت وتاج وتخت او را به‌دزدی صاحب شد ، نباید پنداشت که شکسپیرنیزخود روزگاری دزد بوده، یاکسی‌راکشته است ،گاهی ، ودر حقیقت اغلب اوقات، وقایع یك‌شعرهمه خیالی وفراوردهٔ تخیل شاعرند. ولی تخیل همواره سراپا آزاد نیست؛ چراکه درقید تجربیات شاعر اسیراست . به قول رابرت فراست[7]، راست است که شاعر برای تخیل خویش فقط نیازمند

۱- Thomas Campion
۲- Blame Not my Cheeks
۳- Petrarch
۴- Tennyson
۵- Whitman
۶- Macbeth
۷- Robert Frost

نمونه‌هائی چند است تا بپروراندشان ، اما تخیل نیزدریك فضای تهی‌هرگز کارنمی‌کند .

پیوند میان اثر باالفعل شاعر باتجربیات شخصی اوممکن است بسیار دقیق باشد ولطیف ؛ اما گاه‌گاه میان وقایع حقیقی و شعریك رابطهٔ متقابل بسیارنزدیك پیداعی‌کنیم. دروتی وردزورث[1]، خواهر شاعر، دریادداشتهای روزانهٔ خویش، درمورد روزپانزدهم آوریل ۱۸۰۲ از ماجرائی سخن دارد که مضمون شعری را درباب گل نرگس تحت عنوان « من چون یك ابر، تنها سرگردان شدم»[2] دراختیار شاعرنهاد .

«بامدادی هراس‌آور ومه‌آلود، اما ملایم بود ... بادی شدید می‌وزید وفکرکردیم که‌باید بازگشته‌بودیم. نخست درخانهٔقایقهٔبزرگ،وسپس‌درپناه بوته‌ای جگن در مقابل خانهٔ آقای کلارکسون[3] لختی برآسودیم. خیش را دیدیم که در مزرعه پیش می‌رفت . شدت باد نفس‌را ازما گرفته بود. دریاچه آشفته بود. درمیان خلیج ، زیر واترمیلاك[4]، قایقی تهی‌سرگردان روی آب می‌رفت ... چون به جنگل بالاتر ازباغ‌گوبارو[5] رسیدیم ، نزدیك لب آب، چندگل نرگس دیدیم. پنداشتیم‌که آب دریاچه تخم‌گل‌هارا به‌ساحل افکنده است واین اجتماع خرد گل‌ها بدین قرار پدید آمده است . اما اندکی که جلوتررفتیم ، بیشتر وبازهم بیشتردیدیم . وسرانجام ، زیرشاخساردرختان، دیدیم که‌گل‌ها در امتدادی تقریباً به پهنای یك راه روستائی به صورت یك کمربند دراز درطول ساحل‌کشیده شده‌اند. من‌گل نرگس را هرگز اینهمه زیبا ندیده بودم. آنان درمیان واطراف سنگ‌های خزه‌آلود روئیده بودند. پاره‌ای سرهارا برسینهٔ صخره‌هاتکیه داده بودند چنانکه‌گفتی ازفرط‌خستگی بر بالش لمیده‌اند . وديگران چنان می‌جهیدند و می‌چرخیدند و می‌رقصیدند که پنداشتی بانسیمی‌که از فراز موج برسرشان می‌وزید ، خنده‌کنان سخنی داشتند. چه شاد بودند ونگران وهرلحظه به‌رنگی دیگر. این نسیم‌یکراست ازفراز دریاچه برآنها می‌وزید . اینجا و آنجا پاره‌ای به هم درپیچیده و پاره‌ای دیگرجدا ازدیگران چند قدم بالاتر روئیده بودند . ولی شماره‌شان چنان اندك بود که سادگی ، یگانگی، وحیات شادآن جاده‌ای را که یك

۱– Dorothy Wordsworth

۲– I.Wondered lonelyas a Cloud

۳– Clarkson

۴– Water Millock

۵– Gowbarrow

لحظه‌آرام نداشت برهم نمی‌توانستند زد ».

درست است که شعر وردزورث خیلی بیشتر ازوصف صرف این چشم‌انداز است . ولی‌درهرحال این صحنه که قسمتی‌است ازمادهٔ شعر که ازتجربه وام گرفته شده است ، درآن شعر کاملا متجلی است. می‌توان به‌جرأت نتیجه گرفت که وردزورث درسال ۱۸۰۴ یعنی دوسال بعد ازاین واقعه که دست‌به سراییدن این شعر زد ، و برداشتی که از این واقعه دارد ـ این پندار که تجربه درعالم خیال رشد می‌کند ، و نیز تصور ارتباط شفیقانه میان طبیعت وآدمی ـ همه ازتجربهٔ شخصی اومایه گرفته است .

درحقیقت این چشم‌انداز به‌همان صورت که بوده است برابر دیدگان باطن اوبرق زده‌است . یعنی اینکه کل شعر، این واقعه، و برداشت وی از آن ، همه ظاهراً آنگاه به ذهن او رسیدند که او هنوز دست به تصنیف آن بر نیاورده بود .

برای مثال دیگر، شرحی داریم ازویلیام باتلر ییتز[1] دروصف دیداری ازیك دوست محتضر ، خواهر آبری بردزلی[2]، هنرمندی که خود در سنین جوانی مرگی شجاعانه یافته بود .

« به‌کمك بالش‌ها نشسته بود . گونه‌هایش کمی سرخاب داشت وبسیار زیبا می‌نمود . کنارش یك درخت کریسمس بود باچند بازیچه ، ودر آنها شیرینی بودکه آنها را به‌ما داد ... بازیچه‌ای راکه به‌من داد حفظ خواهم کرد، ومی‌توانم گفت که اوخود ازاین‌نکته خبر داشت . روی میزی نزدیك، چهارعروسك بودکه به‌سبك افراد نقاشی‌های برادروی لباس به‌تن‌داشتند ... آنها را ریکتس[3] ساخته بود . طرح صورتها نیز از او بود ولباسها را هم خودش دوخته بود ؛ وشاید روزها وقتش صرف این‌کار شده بود . او سراپا به‌یك بانوی بزرگوار می‌مانست . ازکار وحال من پرسید چنانکه گفتی در نظروی این مهم‌ترین خبرها بود . اوگفت «یکنفر کف‌بین بمن گفت که‌چون بچهل ودوسالگی رسیدم، زندگانی‌ام تغییر خواهدکرد ، وبهتر خواهد شد . وحال من چهل ودومین سال عمرخویش را درملکوت خواهم گذراند . وبعد باتظاهر مؤکد به‌این‌که سخنش را باور نداریم ، گفت « آری من بملکوت خواهم رفت . تمام کاتولیکها خواهند رفت » ... بعد شروع کرد به نقل داستانهای نامربوط ، ومارا هم (جزمن دومرد دیگر نیز بودند) تشویق کرد

۱- William Butler Yeats

۲- Aubrey Beardsley

۳- Ricketts

تاچنان کردیم. گهگاه ازفرط خنده می‌لرزید... من بیشتر آن شب را، باشعری که درذهن داشتم، بیدارماندم. ازمن ساخته نیست که افسون‌شگرف اورا، شادی رقت انگیز اورا باآب وتاب شرح دهم. چون برادرش بود؛ ولی برادرش، به عقیدهٔ من دوست داشتنی نبود؛ فقط حیرت انگیز بود و بی باك.»

اگر این شرح را باشعری که دربارهٔ همین بانو سروده شده است، روبروگذاریم، خواهیم دیدکه بیشترحالت‌ها و جزئیات شعر، در این قطعهٔ نثر نیز به‌وضوح، یا در پرده بیان شده‌اند.

دریادداشت‌های روزانهٔ دروتی وردزورث و نامهٔ ییتز وصف دو تجربهٔ شخصی را داریم که بعد مصالح شعرمی‌گردند. دراین دومثال، پیوند شعر با تجربه نزدیك است. چنین می‌نمایدکه شاعر نخست تجربه‌ای را حاصل کرد، وسپس، قبل ازآنکه دست بکارتصنیف برآورد، و نیز پیش از آنکه انگیزهٔ سرائیدن شعر دراو جوانه زند، درمفهوم آن تأمل کرد.

البته ممکن‌است دراینجا اشتباه‌کنیم. دورنیست‌که وردزورث درهمان لحظه‌که باشگفتی بسیار دیده برگل‌های نرگس خیره داشت، فکرسرایيدن شعری دربارهٔ آنان را درذهن خویش زیر و بالا می‌کرد. ولی آنچه مهم است این‌است که‌نخستین تجربهٔ‌ساده تعبیری‌داشت، وچندان‌چرخیدوچرخیدتا برای شاعر مفهومی پیداکرد واو الفاظی جست تابه‌یاری آنها آن مفهوم را بپروراند.

شاید ایرادکنیدکه همین تأمل درکار تجربهٔ اصلی نیزخود نوعی مادهٔ شعراست، وهمانقدر مادهٔ شعر است‌که چشم انداز گل‌های نرگس؛ و نیز آنکه اگرشاعر واقعاً پیش از شروع جریان تصنیف به تفکر پرداخت و از تجربه برداشتی‌کرد، شك نیست‌که آن را نیزباید جزء مصالح شعرشمرد. سپس این‌سؤال پیش می‌آید که منظورما از«جریان تصنیف» چیست؟ آیا شعر آنگاه آغاز می‌یابد که شاعر واقعاً دست به‌قلم می‌یازد، یاآنگاه‌که، بی‌آنکه قصد سرایيدن شعری را داشته باشد، دربارهٔ مادهٔ شعر می‌اندیشد، و سعی دارد برداشتی کند؟

اما آیا واقعاً اهمیت داردکه کدامین نظر را برگزینیم؟ نکتهٔ مهم دیدن بعضی رشته‌های ارتباط است میان تجربه با شعری که در صورت کامل خویش سعی در تعبیر آن دارد.

ولی ، بهرحال، تمام اشعار مستقیماً ازتجربهٔ شخص پا نمی‌گیرند. ممکن است که شاعری‌عملا ازیك فکرکلی . یك‌تم ـ آغاز کار نهد ، و برای تجلی‌آن به‌جستجوی وقایع یا نقش (تصویر)هائی برآید. مثلاکالریج[1] ظاهراً قصدداشت شعری سراید درزمینهٔ گناه ومکافات، ودرواقع نثری شعر گونه هم دربارهٔ قابیل ساخت . واین مدت‌ها قبل ازآن بودکه برای نمایش این‌فکر خویش‌ایدهٔ داستان «دریانورد پیر»[2] به‌خاطرش خطورکند . ومیلتون مدتها پیش ازسراییدن «بهشت‌گمشده»[3] برای ایدهٔ گناه ومکافات این در و آن در می‌زد ، ودرنسخهٔ دست نوشتهٔ اشعار کم اهمیت او، که در کالج ترینیتی در کمبریج محفوظ است ، یادداشت‌هائی به‌چشم می‌خورد درزمینهٔ طوفان نوح، سایه به‌سایهٔ یادداشت‌هائی درمورد قصهٔ تبعید آدم ازملکوت . یاممکن است که نطفهٔ شعری ازشنیدن یاخواندن داستانی، حادثه‌ای، یاحالتی بسته شود. افسون‌آن نظرشاعررا میگیرد واوبرآن میشود تاآن‌را به‌قالب شعردرآورد. پیش ازآنکه خود بداند آن مطلب چرا نظرش راگرفت ، ومفهوم‌آن برای وی چیست. همچنین ممکن است بایك عبارت‌که ناگاه به‌ذهن شاعرمی‌رسد، یاجائی شنیده میشود، شعری‌آغاز گردد ، یاچه‌بساکه تصویری، یامقایسه‌ای، تخیل اورا ناگاه ازجا برانگیزاند . ولی بهرحال بگذریم ازاین سخن‌که جریان تصنیف کی و‌ُچگونه آغاز خواهد یافت ، کیفیت‌آن چیست؟

درنخستین نظر وصف‌هائی‌که ازجریان تصنیف داریم متناقض و آشفته می‌نمایند . برخی ازشاعران خیلی‌کند و دقیق‌کار میکنند. کارپاره‌ای نامنظم است، وسراپا تکیه برالهام لحظه دارند. پاره‌ای اشعار به یك لحظهٔ مکاشفه آفریده‌شده‌اند، وساختن پاره‌ای مستلزم سال‌هااندیشیدن بوده است. دراین زمینه شرح معروف ادگارآلن‌پو[4] را داریم تحت عنوان « فلسفهٔ تصنیف »[5]، دربارهٔ تصنیف شعرمعروف «غراب»[6]. آلن‌پو، بعدازشرح آنکه یك شعر باید بلافاصله ودریك فاصلهٔ کوتاه زمانی اثرخویش را بگذارد ، می‌گوید.

«بادرنظر داشتن این ملاحظات ، ونیزآن درجه ازشوری که من آن را نه‌بالاتر ازذوق عموم ونه‌پائین‌تر ازذوق سخن شناسان می‌نهادم ، ناگاه به‌جائی رسیدم‌که آن را برای شعر خویش درازی مطلوب یافتم ـ تقریباً در

۱ــ Coleridge

۲ــ The Ancient Mariner

۳ــ Paradise lost

۴ــ Edgar Allan Poe

۵ــ The Philosophy of Composition

۶ــ The Raven

حدودیك صد مصراع . این شعر درحقیقت یکصد وهشت مصراع است .

فکر بعدی‌من ، بر گردانتخاب‌اثر یاتأثیری که بایستی منتقل‌می گشت دورمی‌زد، دراینجا باید یادآوری کنم که ، درسرتاسر کار تصنیف ، همواره درنظر داشتم تا اثر خویش را درسر تاسر گیتی قابل درك ازکاردرآوردم... آن لذتی که‌در آن‌واحد هم فشرده‌ترین باشد وهم‌نشاط‌بخش‌ترین‌وهم‌ناب‌ترین به‌عقیدهٔ من ، با تأمل درزیبائی به‌دست خواهد داد . درحقیقت مردم‌وقتی از زیبائی سخن‌می گویند قصدشان، آن‌طور که گمان می‌شود، دقیقاً بحث از یك کیفیت‌نیست ، بلکه یك تأثیر است . . . حال‌من اززیبائی به‌عنوان‌قلمرو شعریاد می کنم ، فقط به‌دلیل‌آنکه این قاعده‌ای صریح است که درقلمرو هنر بایستی‌کاری کرد که اثرها ازمؤثرهای مستقیم برخیزند ...

پس‌ازقبول زیبائی به عنوان قلمرو خویش ، مسألهٔ دیگر من مربوط بود به‌لحن شعر دربرترین حد تظاهر خویش . وهرگونه تجربه نشان‌داده است‌که این لحن یك لحن اندوهناك است ... بدین قرار اندوه راست‌ترین انواع لحن شعراست ...

چون درازا، قلمرو، ولحن شعر بدین گونه معلوم گشت، بااین‌قصد که باید محرکی جست هنری تا درساختمان‌شعر چون‌کلید معما به خدمت گرفته آید، یابه‌عبارتی دیگرچون پاشنه‌ای باشدکه تمام ترکیب شعرروی آن‌تواند چرخید ، به قیاس و استنتاج‌های عادی پرداختم. وچون‌تمام ابتکارات‌معمول را ازنظر گذرانیدم ... ناگاه به خاطرم گذشت که دراین زمینه هیچ چیز مانند یك‌برگردان ، درسراسرعالم ، بدین قصد به‌خدمت گرفته نشده است.

پو ، به‌همین ترتیب، درست مانندآنکه دارد یك قضیهٔ هندسی را حل می‌کند بحث را به‌طورمنظم ادامه می‌دهد. برگردان باید یك‌کلمه بیش‌نباشد وتمام بندها بدان خاتمه پذیرند. بایدآهنگین باشد ، اندوهناك باشد، چرا که اندوه‌لحن تعیین شدهٔ شعراست. وبعد ازاین همه تفصیل کلمهٔ «نه‌هرگز»[۱] را برمی گزیند، وآن ازروی چنان، منطق و محاسبه‌ای که گوئی انتخاب‌یك آچارچکش بردست یك مرد میکانیك .

دربرابر این شرح پو که ازفرط سیستماتیك بودن باورکردنش‌دشوار است ، وصف کالریج را داریم ازنحوهٔ تصنیف شعر «کوبلاخان»[۲] .

« درتابستان سال ۱۷۹۷ راقم این سطور، که بیمار بود ، دریك‌خانهٔ

۱– Nevermore ۲– Kubla Khan

دورافتادهٔ روستائی ، درمیان پورلاك[۱] و لینتون[۲]، واقع برمرزمیان‌سامرست[۳] ودونشیر[۴] ، دراکسمور[۵] خلوت‌گزیده بود . دراثر یك‌کسالت جزئی به‌او مسکنی تجویزکرده بودند‌که دراثرآن ، درست درلحظه‌ای که داشت جملهٔ زیرین، یاجمله‌ای دیگر باهمین مفهوم را ازکتاب «زیارت‌پرکاس»[۶]می‌خواند روی صندلی به‌خواب رفت : دراینجا ،کوبلاخان (قوبیلای‌قا آن) فرمود تا کاخی برآورند ، وباغی پرشکوه بر آن بیفزایند . بدین قرار ده میل‌مربع ازیك زمین حاصل‌خیز را به‌دیواری محصورکردند » . نویسنده درحدود سه ساعت را درخوابی عمیق ، یا دست‌کم بیخبری ازحواس خارجی فروخفت، ومی‌توان با اطمینان تمام گفت‌که درطی‌آن شعری ساخت که‌ابیات‌آن به‌شماره ازدویست یاسیصد مصراع کمتر نبود ، البته اگر بتوان برچیزی اینچنین‌که درآن تمام نقش‌های ذهنی ، سایه به‌سایهٔ‌معانی مربوطه ، مانند اشیاء‌محسوس براوجلوه‌گر شدند . بی‌آنکه دراوهیچ گونه‌احساس یا شعورتلاشی باشد، نام تصنیف‌گذاشت . چون از خواب برخاست ، چنین نمودکه از سراپای شعر خاطره‌ای‌کاملا روشن به‌ذهن دارد . لذا دردم دست به‌قلم ومرکب‌وکاغذبرد. وباکمال شوق این ابیات راکه ملاحظه می‌کنید یادداشت‌کرد. دراین‌لحظه بودکه بدبختانه‌کسی از پورلاك،که با اوکاری داشت ، اورا بیرون خواند ، وبیش‌از یك‌ساعت از وقتش راگرفت . وآنگاه‌که او به اطاق خودبازگشت باشگفتی ودل شکستگی بسیار پی‌بردکه اگرچه از فحوای آن مکاشفه هنوز کمابیش سایه‌ای مبهم وتاریك به‌خاطرش بازمانده است، به استثنای‌هشت‌یاده مصراع ونقش‌های پراکنده ؛ همه چیز ازصفحهٔ ذهنش‌محو گشته است؛ درست مانند ناپدید شدن نقش ازصفحهٔ‌آب چون پاره سنگی درون‌آن افکنید . اما افسوس‌که بازگشتی‌که درنقش‌آب هست در این یك‌میسر نگشت» .

درفاصلهٔ این دو حد افراطی ، همه‌گونه امکان تصنیف وجود دارد . شکسپیر باآنکه، تاآنجاکه خبرداریم، هیچ‌شعری را به‌یاری مکاشفه نسرایید، اشعارخویش را ظاهراً باسرعت وروانی بسیار ، وبی‌تجدیدنظر چندان تصنیف کرد . دریدن[۷] هرروز آماده‌تر می‌شد؛ چندانکه خود می‌گوید سیلان افکار ازحرکت قلم سریع‌تر می‌تاخت . بونارد[۸] شاعر فرانسوی می‌گوید که : به

۱– Parlock
۲– Linton
۳– Somerset
۴– Devonshire
۵– Exmoor
۶– Purchas's Pilgrimage
۷– Dryden
۸– Bonnard

هنگام تصنیف، بر او چنان می‌نمود که تمام الفاظ در ذهن وی یکجا گرد آمده‌اند چندانکه پنداشتی هزاران صدا باهم به‌گوش می‌رسد، ولی دور نیست که قسمتی از یك شعر به یك برق الهام ساخته آید ، و پارهٔ دیگر کوششی خواهد دراز وملال‌آور . ا . ا . هوسمن[۱] شعری ازاین دست را نشان داده است . او در کتاب خویش «نام و ماهیت شعر»[۲] می گوید که چگونه عادت داشت در گردش‌های بعدازظهر خویش ، آنگاه که دراثر خوردن نهار و آشامیدن آب‌جو اندکی خواب‌آلود بوده، وذهنش آرام وبرای تداعی‌آزاد بوده است ، شعر سراید . در این گونه حالت‌ها بودکه گاه بندهائی از یك شعروگاه سراپای آن ، تقریباً به‌یك برق مکاشفه ، به‌خاطرش می گذشت . وگاه می‌شدکه فقط نطفهٔ یك شعر بسته می‌شد ، ولازم می‌آمد تا بعد همت بر پروراندن آن گمارد . به‌عنوان نمونه می گوید که از شعر ذیل دو بند را ضمن یکی ازهمین گردش‌ها تقریباً به‌یك برق مکاشفه ساخت، ویك‌بند دیگررا پسین‌همان روز به‌هنگام نوشیدن چای ؛ لیکن تصنیف بند دیگریك‌سال تمام وقت گرفت و به‌سیزده صورت گونه‌گون نوشته شد . بدبختانه هوسمن خود این بندهارا مشخص نکرده است . اما یکی‌ازسخن‌شناسان (دونالدا. استافر[۳] بحث‌کرده است که‌دوبند نخستین بایدهمانهائی باشندکه‌طی گردش بعدازظهر دریك لحظهٔ مکاشفه به‌ذهن او گذشتند؛ چراکه‌هر کدام، درحد خویش، محتوی اندیشه‌ای‌کامل‌اند . چهارمین‌بند ، به‌احتمال قوی، جدا ازآن دو وبه‌هنگام نوشیدن چای به‌ذهن شاعر گذشت . سپس مشکل پیدا کردن چیزی بودکه بتواندآن دوبند نخستین را باچهارمین پیوند زد و درتکرار ومتن شعر یك تعادل پدیدآورد .

مفهوم تقریبی شعر به فارسی :

I hoed and trenched and weeded, And took the flowers to fair: I brought them home unheeded; The hue was not the wear.	داس‌زدم‌وکندم‌وپیراستم، وگل‌هارا به‌نمایشگاه‌بردم: آنهارا که‌کس به عنایت ندیده‌بود، به‌خانه‌آوردم؛ رنگ گل های من پسند روز نبود .

۱– A.E. Housman

۲– The Name and Nature of Poetry

۱– Donald A. Staufer

So up and down I sow them
For lads like me to find,
When I shall lie below them,
A dead man out of mind.

آنجا واینجا کاشتمشان
برای جوانانی چون من
تاپیداشان کنند ، آنگاه
که زیرآنها خفته باشم،
مردی مرده که از یادها
رفته است .

Some seede the birds devour,
And some the season mars,
But here and there will flower.
The solitary stars,

چند دانه را مرغان می-
خورند، وچندی دیگررا
گردش‌فصل نابود خواهد
کرد، ولی اینجا و آنجا
گل خواهند داد .
اختران تنها،

And fields will yearly bear them
As light-leaved spring comes on,
And luckless lads will wear them
When I am dead and gone.

وخاك سال به‌سال آنها را
خواهندپرورد، چون بهاران
با برگ‌های روشن‌خویش
فراز آید، و جوانان بد
اقبال آنهارا به‌سینه‌خواهند
زدآنگاه که‌مرده‌ام ودیگر
نیستم .

رابرت فراست می‌گوید که قسمت عمدهٔ بهترین اشعارش به‌یك لحظه وبی تلاش به ذهنش رسیدند .

« انکار ندارم که بعضی از اشعار خویش‌را باسعی بسیار سراییدم،ولی میل‌پنهانی من بیشترسوی آنهائی است که‌تصنیف‌شان مانند یك نوازش‌چوگان، یك اصابت دبوس ، یا یك ضربت تبرزین بوده است. تنها تحت فشاردوستان است که‌می‌توانم به درون جمع‌آیم وخویشتن را ، دراین ناتوانی‌که نزد من این همه مقدس وباوجود این‌گونه طرز نقدکه داریم‌آن همه زیانبخش است، در معرض مشاهدهٔ این‌وآن بگذارم . هرگاه‌که درخویش‌می‌نگرم‌تاآن‌دردی راکه به عنوان یك هنرمند باید به‌خویشتن بست پیداکنم ، جای آن‌را همه

دراشعاری می‌بینم که ناراست بوده‌اند؛ اشعاری که خطارفتند و به‌غم‌انجامیدند، بی‌آنکه پایان‌پذیرند. و هرگاه که دریافتم آنها ازکف رفته‌اند، اگرچه‌نه سراپا، مراکمتر ازآنچه‌که سزاوار بوده‌ام خوار کرده‌اند، من می‌توانستم ابیات وعبارت‌هائی ازآنها را آزادانه از حفظ بخوانم، و بارها چنین کردم. من به‌خاطرتمرین هرگز شعری نسرائیدم. من‌هنوزهم درجستجوی بهترین ازپا نمی‌نشینم. هرجاکه به‌کام نرسیدم ازشکست‌آموختم که تقلا ازسرگیرم. حال اگر من نخستین پیش‌نویس‌های‌خویش را، چون اولین کفش‌های‌دوران کودکی (درآمریکا مادران معمولا نخستین کفش‌کودکان را نگاه می‌دارند.م) ضبط‌کرده بودم تا این ادعا راثابت نماید، دراین جهان‌آکنده ازبدگمانی روزگار بهتری داشتم. قول مرا کمابیش بدین معنی خواهند گرفت‌که من بعضی از اشعار خویش را، بی‌آنکه‌درجستجوی یك جمله این دروآن‌درزنم سرائیدم؛ اشعاری ازقبیل «روزهای نوامبر[1]»، «کوه»[2]، بعد از سیب‌چینی[3] «تودهٔ‌هیزم»[4] «اماکن صحرائی»[5] «هدیه[6]»، وغیره. وه‌که با چه‌لذتی نرمش وروانی‌آنها را به یاد می‌آرم. آنها تجربه‌هائی بودندکه ازبازگشت‌خودبه سوی‌آنها، به بوی نواله‌ای‌بیشتر، هرگز خودداری نتوانستم، این رامن‌از سراطمینان می‌گویم بی‌آنکه بخواهم خویشتن را ملهم جلوه دهم. سپس به خاطر یك جویندهٔ چیزهای بی‌ارزش تحت عنوان‌اشیاء نادر، می‌توانم ازراز حرفه‌ای خویش پرده برگیرم، واعتراف‌کنم که‌من مصراع سوم ازبندچهارم توقفی درکنار جنگل را به‌نحوی سرودم تاجویای بند دیگری باشد، حال آنکه من خود بنددیگری را نه‌می‌خواستم ونه اینکه ایده‌اش را درذهن‌خود داشتم. ولی بایك حضورذهن شدید، وشم یك پسر خوب که درآن وقت‌بودم، بیدرنگ‌آن مصراع‌را خط زدم وبا یك مقطع مکرر خودم را خلاص کردم. من‌شعر «محاسن قرض»[7] را چهل‌سال تمام‌کنار دست خود مهمل گذاشتم، و عنوانی هم نداشت. زیرا نمی‌توانستم برای‌آن مصراع چهارمی پیداکنم که چارهٔ کارم باشد. یکی ازدوستان‌که شاعر نامداری‌است این شعر را درسال ۱۹۱۳ دید وآنقدرکه ازکلمه"Terrelation„در آن شعر جا خورد، به ناخوشی مصراع چهارم توجه نکرد. همین شاعر معروف مرا برانگیخت‌تا

۱- November Days
۲- The Mountain
۳- After Apple-picking
۴- The Wood-pile
۵- Desert places
۶- The Gift Outright
۷- Ingenuities of Debt

ه

یکی دومصراع ازشعر «مرگ یك مزدور»[1] راحذف کردم . او از من حتی می‌خواست که مصراع‌های «خانه جائی است که وقتی بدانجا روی ، ناگزیر به درون راهت خواهند داد » رانیز حذف کنم .

همان گونه که هوسمن ضمن گردش، یك پاره یا بیشتراز شعر خویش را دفعتاً درون ذهن می‌یافت، هارت کرین[2] نیز سعی می‌کرد تا با نوشیدن می و شنیدن موسیقی جاز، که می‌توانند چون عالم رؤیا رشته‌های تداعی الفاظ را درون ذهن بیدار کنند، آن جریان آفرینشگر را در درون خویش برانگیزد ، همچنین گفته‌اند که شیلر همواره یك سیب گندیده را درمیز تحریر خود نگاه می‌داشت؛ چرا که بوی گند آن را الهام بخش یافته بود . و بسیاری شاعران دیگر عادات و تدابیر بسیاری داشتند که جریان آفرینش را آسان‌تر و خود به‌خودتر می‌ساخت، و به مکاشفه‌ای از نوع رؤیای کالریج نزدیك‌تر می‌کرد ؛ تدابیری برای نیل به آن چیز که کاترین آن پورتر[3] بر آن نام «آن کانون بی‌مزاحم وجود ، آنجا که اراده را راه نیست و احساس گذشت زمان یا خود از دست می‌رود، یا آنکه بر روی ذهن هیچ اثر ندارد» نهاده است[4] .

حال از این همه چه چیز می‌باید دریافت؟ آیا یك نوع شعر داریم که با محاسبهٔ دقیق ساخته می‌شود و نوعی دیگر که زاییدهٔ الهام است ؟

شاید بهترین طریق برای نزدیك شدن به این سؤال پرسیدن این باشد

۱- Death of the Hiredman

۲- Hart Crane

۳- Katherine Anne porter

٤- و حال وصف چارلی چاپلین Charlie Chaplin از نحوهٔ برانگیختن ضمیر نابخود : «هیچ فایده ندارد که بنشینید و دیده بر راه الهام گذارید. باید که سبك باشید . مهم‌ترین کاری که می‌باید کرد این است که سبك روحی و دل زندگی خویش را حفظ کنید. یك یا دو روز تنهائی و استراحت کامل مفید است. هیچ کس را نباید دید. من حتی احساس‌های خود را نیز به خواب می‌برم. به خودم می‌گویم « تا کار تمام نشده است ، دربارهٔ هیچ چیز و هیچ کس به هیجان نخواهم آمد » همین طور ادامه می‌دهم و یك زندگانی آرام و متعادل را پیش می‌برم. و آنگاه شبی را تا دیرهنگام بیرون خانه می‌گذرانم - شاید هم تمام شب را — سپس بامدادان بعد ذخیرهٔ ذهن بیرون می‌ریزد. ولی باید که این ذخیره در شما باشد. ازولنگاری ، مگر به عنوان یك رهائی ، فایده‌ای ساخته نیست. تمام مدت در درون خویش جلو آن را سد کرده‌اید و ناگاه خواهید گفت : «هان آمد» و بعد به کار خواهید پرداخت.

که کار تصنیف یك شعر با انواع دیگر اعمال خلاقه، مثلا کشف یك اصل علمی، چگونه شباهتی دارد. در اینجا به نکاتی برمی‌خوریم همانند با کار خلاقهٔ شاعر. بعضی از کشفیات علمی نتیجهٔ حسابگری‌های بسیار دقیق بوده‌اند، و بعضی دیگر به یك برق مکاشفه معلوم شده‌اند همچنانکه کوبلاخان.

شیمی‌دان بزرگ آلمانی ککوله[1] به‌دوتا از کشفیات بسیار مهم خویش در باب ساختمان مولکول به‌یاری مکاشفه دست یافت. او وصف می‌کند که چطور به کشف ساختمان بنزن نائل آمد در شبی که پشت میز تحریر خود نشسته بود. و مشغول نگارش قسمتی از یك متن درسی علم شیمی بود. «کار خوب پیش نمی‌رفت. روح من جای دیگری سرگرم بود. صندلی خویش را به طرف آتش گردانیدم و تقریباً به‌خواب رفتم. بازهم اتم‌ها برابر دیدگانم به‌رقص درآمدند.» اتم‌ها طرح حلقوی به‌خود گرفتند.

«ردیف‌های دراز گونه‌گونه و نزدیك به هم درپیوستند. همه در حرکت چون‌مارمی‌پیچیدند و می‌لولیدند. وهان آن‌چه بود؟ یکی از مارها دم خویش را گرفت و نقش آن برابر دیدگان من به‌چرخش درآمد. گوئی که از یك جلوهٔ برق، از خواب جستم. این بار تمام آنچه را که از شب بازمانده بود، صرف تنظیم نتایج این فرضیه کردم.

همچنین داریم شرح ویلیام اوترد[2] ریاضی‌دان قرن هفدهم را که مبتکر علائم ضرب و بخش بود. این شرح در کتاب «مختصر چند زندگی[3]» تألیف آبری[4] آمده‌است.

«او به اسقف وارد[5] و آقای الیاس اشمول[6] گفته است که در این نقطه از زمین، یا درحالی که به این درخت بلوط یا آن درخت زبان گنجشك تکیه داده بوده است، راه حل این یا آن مسأله، چنانکه پنداشتی توسط یك نیروی آسمانی. به ذهنش متبادر شده است، حال آنکه سالی دو یا سه را، بی تحصیل نتیجه‌ای دربارهٔ آن به تفکر پرداخته بوده است[4].

۱- Kekulé　　۲- William Oughtred
۳- Brief Lives　　۴- Aubrey
۵- Bishop Ward　　۶- Mr. Elias Ashmole

۴ — هانری د. اسمیت Henry D. Smith یکی از فیزیك‌دانان عالیقدر می‌گویند: «ریاضی‌دانان بزرگ غالباً قادرند صحت یك قضیه را حدس بزنند، سپس مشکل آنها فقط اثبات قضیه توسط یك رشته مباحثات منطقی است... بدین قرار ما در روش علمی خویش لطیفه‌ای داریم. مرد پژوهشگر اغلب مانند یك هنرمند می‌اندیشد و کار می‌کند، لیك ناچار است که، همچون یك کتابدار، به معیار حقایق مسلم. ارقام، و نتایج منطقی تفکر سخن بگوید

فون هلمهولتز دانشمند آلمانی برای جستن راه حل مسائل خویش به یاری برق اشتراق تقریباً شیوه‌ای ساخته بود . وککوله تاآنجا پیش‌رفت که به دانشمندان همکار خویش گفت : آقایان بیائید یادبگیریم چگونه باید خواب دید ، باشدکه بدین طریق بتوانیم به حقیقت دست‌یافت » .

آیا دلیلی داریم‌که باید میان‌آن کشفیات علمی که با محاسبه معلوم شده‌اند باآنهائی‌که به یك برق مکاشفه تفاوتی گذاشت ؟ نه . ماآنها رادرست به یك طریق واحد وبه معیارهای واحد می‌سنجیم ، این حقیقت‌که دریك‌مورد مرد دانشمندآگاهانه قصد جستن راه‌حلی را داشت ودرمثالی دیگرچنین‌نیتی درکارنبود ، برنفس راه حل اثری ندارد .

ولی مردم سؤال می‌کنند: اگر گهگاه شاعران بدین نحو مجنون‌وار شعرمی‌سرایند چطور می‌توانیم فهمیدکه‌قصد شاعرچه‌بوده است ؟آیا هرگونه تعبیری راکه از شعر او می‌کنیم نباید همان چیزی دانست‌که خود شخصاً از آن می‌فهمیم ؟

ولی دراینجا مراد ازکلمه « قصد » چیست ؟

راست است‌که‌گاه‌گاه شاعر خودکمابیش می‌داندکه قصد دارد شعرش چگونه چیزی باشد . بعید نیست که بتواند یك « تم » را پیش‌کشاند و آن را با نوع اتمسفریا احساسی که می‌خواهد شعربه عنوان یك‌کل داشته باشد بیاراید . ولی ، حتی دراین‌گونه شرایط ،آیا میان جریان آفرینش یك شعر با مراحل ساختن یك خانه برمبنای یك نقشهٔ معلوم می‌توان شباهتی جست ؟ یك معماره‌ی‌داندکه قصد ساختن چگونه خانه‌ای را دارد ، ومی‌تواند جزء جزء آن‌را ، تا حدآخرین میخ ، پیش‌گوئی کند . یك نجار جز طرحی معین را تعقیب نمی‌کند ، ولی ، در بهترین شرایط ، شاعر نمی‌تواند شعر خویش را برهمان نشانه‌که یك معمار درباب خانهٔ خویش می‌کند پیش‌بینی نماید . و تاآنجا هم‌که می‌تواند شعری را پیشاپیش نزد خود مجسم نماید ، قادرنیست‌آنرا به‌همان ترتیب منظم که‌ازیك معماردر موردعمارت خویش‌ساخته است به قالب الفاظ منتقل‌کند . شاعرآنگاه‌که تصنیف شعری راآغاز می‌نهد ، هرگزمو به مودرتعقیب یك طرح معلوم نیست ؛که در عین حال در جستجوی کشف امکانات موجود درتخیل وزبان نیزهست ، وتاآنگاه‌که شعر تا آخرین کلمهٔ خویش‌نوشته نشده است ، شاعرنمی‌تواند بگویدکه دقیقاً مفهوم‌آن‌چیست چراکه می‌دانیم‌معنای یك شعرازافکاری‌که می‌توانندبه قالب‌های الفاظدرآیند بسیارغنی‌تروسرشارتراست . ونیزآنکه وزن ؛ بافت لفظی شعر، پیوندوتداعی

کلمات ، فضای شعر ، و خلاصه تمام عناصر به درون معنا راه می‌جویند و درآن سهمی دارند .

همان گونه که در بالا گذشت ، گاه ممکن است شاعر ، به هنگام شروع ، ایده‌ای کاملا معلوم نداشته باشد ؛ و بساکه هیچ گونه اندیشه‌ای در کار نباشد . اوممکن است با یك تجربهٔ شخصی که هنوز برداشتی نداشته است ، با یك احساس کلی گنگ ، با یك حادثه ، یك استعاره ، یك عبارت ، یا با هرچیز دیگر که می‌تواند تخیل را برانگیزاند آغاز کار کند . سپس همچنانکه در کار تصنیف است ، به سوی اندیشهٔ خویش ، به سوی ادراك کلی شعر خویش حرکت می‌کند . ودرهمان لحظه که سعی دارد شعر را درصورت کلی خویش پیش نظر مجسم نماید ، تلاش می‌ورزد تا نکته‌های جداگانه را به‌آن کل پیوند زند . اونمی‌تواند آنها را هر گونه که دلش خواست کنار یکدیگر نشاند ، که بایدباهم به نحوی ارتباط داشته باشند . ازاین‌رو ، اودرهمان حال که با جزء جزء شعر کار می‌کند وازیك جزء به جزئی دیگر می‌پردازد ، احساس خویش را از صورت کلی آن ، ونحوهٔ چشمداشت خود را ازتمام شدهٔ آن پرورش می‌دهد . احساس کل شعر ، درهمان حال که رشد می‌کند ، بر کیفیت جریانی که توسط آن شاعر اجزاء شعر یعنی الفاظ ، نقش‌های ذهنی ، وزن‌ها ، افکار خاص ، حوادث ، وغیره را انتخاب می‌نماید وبه یکدیگر ارتباط می‌دهد . اثر می گذارد . در ضمنی که احساس کلی شعر پرورش می‌یابد وایدهٔ شعر روشن‌تر وروشن‌تر می‌شود ، بعید نیست که شاعر ناچار شود به نقطهٔ آغاز بازگردد و گفته‌ها را اصلاح کند ، یا یکسره دوراندازد . این جریانی است که طی آن یك چیز به چیز دیگر ، و سرانجام به یك کل منتهی می‌شود ؛ واین کل بازخود به سوی تك تك اجزاء بازمی‌گردد . این جریانی است بینهایت پیچیده از برقراری روابط متقابل[1] .

۱ــ یکی از بهترین وصف‌ها دربارهٔ جریان آفرینش وطریقی که طی آن اجزاء بیکدیگر و کل مورد نظر ارتباط می یابند ، شرحی است که از موتزارت Muzort به یاد گار مانده است « ممر افکار من به طریقی که خود می خواهند در یك مسیر واحد به سوی من جاری می شوند ، و من نمی دانم چطور . اگر دوستشان داشتم ، که در ذهن خود بازشان می دارم ؛ و مردم اغلب می گویند که من آنهارا زیر لب زمزمه می کنم . به هر حال اگر ازچنگم نگریختند ، به تدریج به هم درمی پیوندند ، چنانکه گوئی همه اجزای یك نان شیرینی بودند . و فقط مردی شیرینی پز لازم بود تا همه‌شان را باهم تر کیب کند . دراین‌وقت است که روح من داغ می‌شود ، وهرآینه چیزی مزاحم نباشد این قطعه بزرگ‌تر و تابناك‌تر می شود تاآنگاه که ، به یك‌دم ، درذهن

درپائین صفحه بعد

دربعضی قطعه‌های شکسپیراین فرایند را می‌توان دنبال کرد . شکسپیر هرگاه که به تصنیف قسمت معینی ازیکی ازنمایشنامه‌های خود می‌پرداخت، دربارهٔ روابط چهره‌ها وکارکردکلی صحنه نزد خویش پنداری داشت . اما اغلب چنین می‌نماید که‌آن قطعه، درحد خویش، توسط جریانی نسبتاً آزاد از تداعی‌های لفظی ومعنوی به پیش می‌رود . درقطعهٔ ذیل از نمایشنامه هانری پنجم ـ نطق هانری پنجم در برابرلشکرخویش قبل از نبرد آگینکورت[1] ـ کلمات داخل گیومه نشان دهندهٔپیوند اندیشه‌ها هستند . نحوهٔ استعمال یك لغت دریك ارتباط موجب استعمال آن در یك ارتباط دیگر ، و القای یك اندیشهٔ دیگراست .

We few, we happy few, we band of "brothers":
For he to-day that sheds his blood with me
Shall be "my brother"; be he ne'er so vile,
This day shall "gentle" his "condition";
And "gentlemen" in England now abed
Shall think themselves accurst they were not here,
And hold their "manhoods" cheap whiles any speaks
That fought with us upon St. Crispin's Day.

مفهوم این قطعه تقریباً چنین است :

ما چند تن ، ما چندتن پرنشاط ، ما جمع «برادران»
چون‌هرآن‌کس که امروزدرکنار من خون خویش فشاند
« برادر من » خواهد بود ؛ وهرآن‌کس که حقیرزاده است ،

من صورتی کامل به خود می‌پذیرد ومن به یك نظاره آن را می‌توانم دید چنانکه گوئی تصویری است زیبا یاآدمی دلپسند . طول مدت مهم نیست . حال دیگرنت‌ها را یکی پشت دیگری برآن گونه که آهنك بعداً باید نواخته‌شود، نمی‌شنوم . بلکه درعالم خیال چنان می‌نماید که‌گوئی صورتی است یکپارچه. واین یك خلسه است . هرگاه که درکار آفرینشم ، همه چیز در نظرم به یك رؤیای روشن وخوش می‌ماند ؛ اما شنیدن آن دریك لحظه (پس‌ازپایان‌کار)، این است که بهترین است . آنچه را که یك مرتبه بدین طریق بشنوم ، دیگر هرگز ازیاد نخواهم‌برد . وشایدهمین باشدبهترین موهبتی که خداوند ارزانی من داشته است .

۱ـ Agincourt

هم این روزاورادرجمع « شریفان » خواهدآورد ؛
و « مردان شریفی » که اینك درانگلستان به بستر آرمیده‌اند ،
ازاینکه امروزاینجا نبودندخویشتن‌را لعنت زده خواهند شمرد ،
و «مردانگی‌های» خودرا ناچیزخواهند گرفت هرآنگاه‌که یك‌تن
از آنها‌که امروز در کنار ماجنگیده است، لب به‌سخن برگشاید.

حال بیائیدگفتارآنتونی‌را در«آنتونی وکلئو پاتر»[1] آنگاه‌که می‌بینند یاران خویش راکه‌ازکنارش می‌گریزند وبه سوی قیصر اکتاویوس[2] می‌روند ملاحظه‌کنیم :

The Hearts

That "spanieled" me at heels, to whom I gave
Their wishes,do "discandy", "melt" theirs "sweets"
On "blossoming" Caesar; and this "pine "is" barked"
That overtopped them all.

مفهوم این قطعه تقریباً چنین است .

قلب‌هائی که

پاشنهٔ پای مرا می‌بوئیدند (چون سگ) آنها که هرچه‌خواستند، دادمشان ، می‌روند (آب‌می‌شوند مثل‌شیرینی) وشیرینی‌های‌خویش را به پای قیصر نوخاسته (شکوفان) نثارمی‌کنند. واین‌درخت کاج که روزی از همه‌شان سر برکشیده بود ، اینك روبه‌پژمردگی دارد (پوستش‌کنده شده است).

کلمهٔ «Dis –Candy» تصورآب‌شدن وشیرینی را به‌هم ارتباط‌می‌دهد. «Spanieled» به«Bark» (پوست‌کندن ، عوعوکردن) « می‌پیوندد ،ولی درمعنائی سوای عوعوکردن سگ . این‌کلمه به‌کلمهٔ « pine درخت کاج » ارتباط پیدا می‌کند (شاید هم با اشاره‌ای به پژمردن وازدست‌دادن‌توانائی، که بازبه همین کلمه مربوط است) ، ونیز به کلمه «Blossoning » شکوفان اگرچه این درخت پوستش راکنده‌اند ودر حاك مرگ است ؛ درختی دیگر (قیصر) روبه شکفتن دارد .

۱– Antony and Cleopatra

۲– Octavius Cesar

دراینجا به یك طریق محدود و به یاری اشارات لفظی می‌توان قدری از آن جریان را که گاه کلی‌تر عمل می کند مشاهده کرد .

دراین مثال‌ها جهت شعر را موقعیت دراماتیکی معلوم کرده است . برای پرورانیدن یك قطعه ، همواره ازپیش یك جهت کما بیش کلی معلوم گشته‌است. ولی چه باید گفت درباب شعری ازقبیل کوبلاخان که بدون‌هیچ نیت قبلی ناگاه به صورت کامل یا تقریباً کامل خویش به جلوه درمی‌آید ؟ آیا می‌شود گفت که این اشعار نیز بازگوی قصد شاعرند ؟

می‌توان گفت که این اشعار نیز ، درست به شیوهٔ اشعاردیگر ، معنائی‌را درخود می‌پذیرند . واین عمل به یاری ارتباط موجود میان عناصر متعددی که بنیاد شعر را تشکیل می‌دهند ، صورت می گیرد . کشفیات علمی ککوله و اوترد را باید درست به همان روشی که درباب نظریه‌های دیگرعلمی معمول است قضاوت کرد . به همین ترتیب دراینجا نیز خود ذات شعر است که اهمیت دارد .

ولی حتی با قبول این‌نکته بازهم می‌توان پرسید که یك شعر زائیده‌از اشراق ، شعری که به یاری نوعی الهام برزبان شاعر گذشته است ، چسان می‌تواند با خود شاعرارتباطی داشته باشد . آیا شعری که در مکاشفه هستی یافته است ، باآن کسی که شاعرآن است بیگانه است ؟ آیا می‌شود گفت که این شعربازگوی سخن اوست ؟ یا آنکه باید این‌گونه اشعار را ، به شیوهٔ بعضی مردم اعصارکهن ، کلام یك خدا دانست که از دهان یك بنی‌آدم بیرون آمده است؟ یافقط یك تصادف؟ آیاتواند بودکه درمورد هرکس دیگرنیزعیناًرخ‌دهد.

آخرین پرسش است که‌کلید معما را به دست می‌دهد . فقط شاعرانند که درعالم بیخودی شعرمی‌سرایند ، و تنها اهل علم‌اندکه در عالم رؤیا به کشفیات علمی می‌رسند . یعنی‌آن متاع رویائی فراوردهٔ نوع خاصی ذهن و نوع خاصی تربیت است که متعلق به‌آن‌کسی است که چنین خوابی می‌بینند . به قول لوئی پاستور[1] « تصادف فقط با ارواح آماده سریاری دارد » .همین‌گونه است الهام . الهام فقط سراغ کسانی را می گیرد که‌آمادهٔ پذیرائی‌اند. کالریج می‌توانست درعالم بیخودی شعر« کوبلاخان » را بسراید، چراکه از مدت‌ها پیش در بارهٔ شعر اندیشیده بودوعمیقاً اندیشیده بود؛چراکه ذهن‌او

1- Louis Pasteur

انباشته بود ازمصالح شعر؛ نقش‌ها ، ووزن‌ها ، و افکار خاص . ککوله می‌توانست حلقهٔ بنزن را به خواب بیند ، زیرا سال‌های سال از نقد عمر را با تلاشی آگاهانه ومنطقی ، با کمال دقت ، صرف مطالعهٔ علم شیمی کرده بود . این گنج بی‌رنج ثمر رنج‌های دراز بود .

حال برای نتیجه گرفتن ازاین آخرین مطلب می‌توان به‌پیش گفتار معروف وردز ورث بر کتاب « ترانه‌های غنائی »[1] روکرد که او و کالریج به اتفاق منتشر ساختند . اومی گوید که اشعارش را می‌توان، توسط یك «قصد باارزش » که درآنهاست ، تمیزداد. ودراینجا کلمهٔ « قصد» را می‌توان به«تم» ، معنی، یافکر تعبیر کرد . او چنین ادامه می‌دهد .

« نه اینکه من همیشه با یك قصد کاملا مشخص که‌ازپیش معلوم گشته‌است دست به قلم‌می‌برم . ولی اعتقاد دارم که عادت تفکر احساس‌های مرا به‌چنان حرکتی درآورده ، وآنگونه نظمی بخشیده است که‌وصف من ازچیزهائی که‌این احساس‌ها را به شدت برمی‌انگیزند ، چنان می‌نماید که همراه خویش قصدی را پیش می‌برد . اگراین عقیده خطا باشد ، مرا سزاوار نام شاعری نباید شمرد ، چرا که تمام اشعار خوب سیلان ناگهانی احساس های زورمند است . واگر این سخن راست باشد ، اشعاری‌راکه می‌توان برایشان ارزشی قائل بود هرگز به‌خاطر نوعی مضمون ساخته نشدند . بلکه آفریدهٔ کسانی هستندکه ازحساسیتی زنده بیش ازحد معمول برخوردارند وروزگاری‌دراز را به اندیشیدن‌های ژرف گذرانیده‌اند . »

دریکی ازنامه‌های ت . س . الیوت[2] ــ به کلینت بروکس ــ که مربوط است به مقاله‌ای دربارهٔ تم یکی ازشعرهای وی ، درزمینهٔ این معنی که‌افکار چگونه به قالب شعر در می‌آیند یا ممکن است درآیند ، شرحی می‌نگریم همانند باگفتار وردزورث :

« فکر می کنم که این‌طرز تجزیه‌وتحلیل کاردرستی باشد ؛اما تاحدودی که خود اعتراف نداشته باشدکارش نوعی تجدید بنای شیوهٔ نگارش نویسنده است . مثلا مطالعهٔمقالهٔ شما در من این احساس را برانگیخت که‌من بیش‌از حدآگاهی‌خویش ابتکار به خرج داده‌ام . زیرا مسائل معلومی که نویسنده دروقت نگارش هشیارآنهاست ، بیشتر مسائلی هستند درزمینهٔ موسیقی کلام؛ یعنی قالب‌ریزی وزن وبحر، نه مربوط به ارائهٔآگاهانهٔ افکار . »

1- Lyrical Ballads

2- T.S. Eliot

آنچه‌که برای منظور ما اهمیت دارد این است که وردزورث ناگهانی‌ترین اشعار را که ازیك فوران ناگهانی احساس و بی‌هیچ گونه تصور قبلی از «قصد» یا معنای آن به‌وجود آمده‌اند ، نتیجهٔ تفکرات جدی‌خویش در اوقات قبل می‌داند . او شعر را به‌کار گرفت تا نماینده‌اش باشد ، و بدین خاطر بار تمام مسئولیت‌ها را به‌دوش پذیرفت . چیزهائی‌که احساس اورا برانگیختند «قصدی» راهمراه خود کشیدند . بی‌آنکه شاعر باآن‌قصد به طور آگاه عنایتی داشته باشد . والیوت نیز توجه آگاهانهٔ شاعر را به مسائل بلا فصل شعر، یعنی مسائل‌مربوط به‌وسیله نه‌افکار ، بر آن گونه که می‌پنداریم، تأکیدمی‌کند. ولی‌هرآینه به‌قول کالریج ضمیرنابخود در یك مرد نابغه سرچشمهٔ نبوغ باشد، بازهم ازقید ضمیرآگاه فارغ نمی‌تواند شد؛ چراکه‌هم این وهم‌آن قائم به‌وجود یك انسان ، وهردو متعلق به‌اویند .

خوب یا بد، شاعر مسئول‌شعر خویش است . اوهمیشه می‌تواندهر گونه فکر ، نقش ذهنی یا هرچیز دیگر را که به‌خاطرش می‌رسد واپس‌براند . او نمی‌تواند به‌خویش اطمینان دهد که برای شعر اومطالب راستین همه از ضمیر نابخود برخواهند خواست . اماشك نیست که می‌تواند از نگارش ناراست‌های آن‌تن زند.درآن‌حال که شعرمراحل‌تصنیف‌راپشت‌سرمی‌گذارد، شاعرروشن‌تر وروشن‌تراحساس‌می‌کند که شعرش چگونه چیزی ازکاردرخواهدآمد ؛ ودر این‌حال درناپذیرفتن عناصری‌که ناسازیانارسایند، یاآنان‌که بازگوی‌سخن اونیستندآگاهانه‌تر عمل خواهد کرد . چند سال پیش یك محقق جوان که شیفتهٔ اشعار هوسمن بود به شاعرنامه‌ای نوشت و از او پرسید چگونه است که او همواره می‌تواندکلمات ناب رابرگزیند . وهوسمن درپاسخ نوشت‌که او برای انتخاب‌کلمه‌های مناسب هرگز خویشتن را زحمت نمی‌دهد؛ بلکه فقط ناجورها را ازسروامی‌کند . یعنی‌آنکه عمل‌آگاهانه محك زدن است، و ناآگاهانهٔ‌آن‌آفریدن . ولی همین‌کارآگاهانه‌اهمیتی بینهایت ندارد . زیرا هم این‌است‌که حدود آن ناآگاه را معلوم می‌سازد. وسرانجام‌هرآینه‌شاعری احساس‌کردکه شعری نمایندهٔ اونیست وپاس افکار وی را ندارد ، یاچیزی‌از این قبیل ، همیشه می‌تواند، به‌جای انتشار، آن‌را درون‌آتش‌اندازدوبسوزاند. نفی او مطلق است .

ازآنچه گذشت‌منظور این‌نیست‌که جریان عدم قبول‌وتجدیدنظرهمواره دریك سطح‌آگاه حرکت می‌کند وشاعر برای‌هرمورد رد، یك دلیل‌نزد خود دارد . اوممکن است‌فقط«احساس» کندکه بیتی ناجور است ، یاآنکه نقشی

تجلی یك فكر نیست ، یا آنكه وزن ناخوشایند است . یعنی آنكه عمل رد نیز ممكن است ناگاه صورت‌پذیرد . وانگهی شاعرممكن است ازمسائل کاملا آگاه، ودر هرقدم باخویش بحثی داشته باشد . ولی اهمیت ندارد که کدامین طریق را برمی‌گزیند ، چون کار او سرانجام آئینه‌دارطلعت او خواهد بود. اگر شعر خوبی بود می‌توانیم گفت که عمل وی‌خواه آنكه باچشمان‌بازدر بارهٔ آن استدلال کرده باشد یانه، کاردرستی بوده است .

حال ببینیم وصف راندل‌جارل[۱]را دراین زمینه که‌شعر«زنی‌در باغ‌وحش واشنگتن»[۲] چگونه ساخته شد .

اواخرتابستان ۱۹۵۶ من وهمسرم به واشنگتن نقل مکان کردیم و به اتفاق دو دخترویك‌گربه ویك سگ درچوی چیس[۳] منزل گرفتیم . هرروز، هنگام رفتن به محل‌کارم ازطریق راك‌کریك پارك[۴]، با اتومبیل از کنارباغ وحش می‌گذشتم . محل‌کار من کتابخانهٔ کنگره روبروی کاخ سنا بود . من واشنگتن راکما بیش می‌شناختم ، ولی هرگزآنجا زندگانی نکرده بودم . من قبلا درارتش خدمت کرده بودم ، ولی جز آن هیچوقت یك شغل دولتی نداشتم .

بعضی چیزهای‌کهنه وپاره‌ای چیزهای نواین شهر – من اغلب به یاد ارتش می‌افتادم– روی‌من اثربسیارداشتند. بعد ازچندهفته ، دست به‌سرایيدن شعری زدم . من قسمت اعظم آنچه راكه نوشتم هنوزدارم اگر چند نخستین صفحه ازمیان رفته است . اولین ابیات چنین‌اند .

هررنگی

نشانهٔ من‌که به رنگ دیرین‌خویش‌آویخته است .
علی‌رغم‌شستن‌های بسیار؛این ناخوشایند بی‌اعتبار
سورمه‌ای که می‌پوشم به وقت‌کار ، بعد ازکار ، و نیز
به هنگام خوابیدن .
بی‌هیچ شکایتی – هیچ اظهارنظری – نه ازرئیس خویش،
کفیل معاون ، نه ازرئیس او،

۱– Randll Jarrell

۲– The Woman at the Washington

۳– Chevy Chase

۴– Rock Crek Park

نه نمایندگان ، نه موکل‌های ایشان ـ
فقط منم که شکایت دارم ؛ این پوسیدهٔ قابل استفاده .

any color

My print, that has clung to its old colors

Through many washings; this dull null

Navy I wear to work, and wear from work, and so

~~And so to bed~~ [redacted] To bed

With no complaint, no comment_ neither from my chief,

[redacted] nor

The Deputy Chief Assistant, [redacted] ~~from~~ his chief.

Nor ~~From~~ Congressmen, nor ~~from~~ their constituents——

thin-

Only I complain; this poor worn serviceable.......

زنی که صحبت می کند ، شباهتی نزدیك دارد با زنی که درواشنگتن از یك فاصلهٔ نزدیك دیدم . و شباهتی « دور بازنانی که قبلا دراشعار « انتهای رنگین کمان»[1] و« سیندرلا»[2] و« Steele im Raum » وصف کرده‌ام. این زن یکی ازاجزای کهنهٔ یك ماشین است . من به طریقی نوشتم که ، به قول اهل دادگاه ، مانند یك دوست نزدیك بود . من برای اودلسوزی یك جزء فرسودهٔ ماشین را داشتم . (اگر من چیز دیگری بودم ، یك مسألهٔ شخصی بود ؛ اوهم یك چیزدیگربود) من چنین احساس کردم که یکی از این صدها هزار کارمندان دولت ممکن است تمام لباس‌های این زن را یك لباس واحد احساس نماید ـ یك پوشاك سورمه‌ای رنگ باخته ـ و آن لباس را تن او. این یونیفورم کار ، یا بعبارتی یونیفورم زندگانی او نه شکوه‌ای بارمی‌آرد و نه اظهار نظری؛ و نه جملهٔ معروف

۱- The end of the Rambow
۲- Cinderella

«هیچ نظری ندارم» را که کارمندان برای حفظ موقعیت خویش طوطی‌وار بر زبان می‌رانند. فریاد شکایت نه از رئیس وی «کفیل معاون» برخواهد آمد و نه از یکی از این موجوداتی که در سطح‌های متعدد این ماشین قرار گرفته‌اند. تمام دستگاه یکسره خاموش است مگر در مورد فریاد او، که آن هم به هیچ گوشی نمی‌رسد؛ کما اینکه خودش نیز می‌آید و می‌رود و کسی نمی‌داند. (من یك کفیل معاون را دیده بودم که در این عنوان هیچ چیز قابل توجه ندید) روزهای این زن در نظر وی فقط رفتن یك کارگر است بر سر کار و بازگشت او از کار. ماجرای هر روز او به این جمله ختم میشود «وحال وقت خواب است» جمله‌ای که ختام تغییرناپذیر یادداشت‌های روزانهٔ کسانی است که خاطرات روزمرهٔ خویش را ثبت می‌کنند.

این ابیات بی‌مقدمه در آغاز شعر، سرشارند از معانی دوپهلو و انعکاس‌های متعدد؛ درست شبیه به همان چیزی که وصف می‌کنند. و با خود عدم تناسبی دارند آشنا، که در عذاب تمام آغازها پنهان است. از چیزی در آنها یا بسیار است یا آنکه هنوز هیچ نیست. ابیات با عبارت «این پوسیدهٔ قابل استعمال» خاتمه می‌پذیرند که آن را هم می‌شود به لباس، وهم به خود آن زن نسبت داد. ولی از چیزی که این همه آشکار در خورد لباس است مراد باید تن باشد. «تنی که بر آن نه آفتابی رنگ می‌پاشد، و نه دستی می‌نوازدش»، صفحهٔ بعد که روز بعد نوشته شده است این طور ادامه می‌یابد: بعد پس از یك فاصله نوشته شده است: «زیر سایهٔ گنبدها، در حال پژمردن میان ستون‌ها، لرزان بر صفحهٔ آب فواره‌ها خرد کنار مجسمه‌ها .... «این تن مستعمل اما هنوز قابل استفاده، که نه خورشیدی بر آن رنگ می‌پاشد، و نه دستی می‌نوازدش؛ این تن که منکوب محیط کار خود شده است، گنبدها بر او سایه انداخته‌اند، و در بین ستون‌های عمارت‌های پایتخت پیر و خرد می‌گردد و می‌خشکد، و از آنجا که ذات مادی خویش را از دست داده است، بر صفحهٔ آب فواره‌های پایتخت صورت یك انعکاس را پیدا می‌کند؛ در کنار مجسمه‌ها حقیر می‌نماید ـ همچنانکه سال به سال از اماکن عمومی این شهر میدان و درخت و نور، شهری که در زیر بار گران سنگ‌های مرمر پشت دوتا می‌کند و جایگاه افراد عالی مقام بی‌رأی است می‌گذرد.

کلمه «خرد Small» با الحاق به انعکاس تصویر در آب استخرها و گذر از معابر عمومی، شعر را به سوی جایگاه و مضمون واقعی خویش هدایت می‌کند ـ حتی به سوی عنوان خویش. سپس «خرد و درخشنده»، و بعد (با

علامتی دال براستفاده کن ، ازدست مده) « خرد ، مهجور، درخشنده در چشم‌های جانوران « به چشم می‌خورد. گفتارزن درباغ‌وحش به انتهامی‌رسد؛ آنجا که دردیدهٔ حیوانات چنان خیره میشود که تصویرخویش را در « چشم جانوران ؛ این وحشیان بسته دردام همان‌گونه‌که من به دامم اسیر ، ولی نه خودشان ، دام .... «می‌نگرد . دراین‌جابالای ابیات نوشته شده است«زنی درباغ وحش واشنگتن » .

صفحهٔ بعد دوازده مصراع دارد و عنوان :

این نشان که خاطرهٔ رنگ را زنده نگاه داشته است ،
علی رغم شستن‌های بسیار؛ این ناخوشایند بی‌اعتبار
سورمه‌ای که می‌پوشم به وقت‌کار ، بعد ازکار ونیز
به هنگام خوابیدن (بی‌هیچ شکایتی،اظهارنظری ، ازرئیس‌خویش،
کفیل معاون ، یا رئیس او ،
یا رئیس این ، نه ازنمایندگان ،نه از موکل‌های ایشان
ــ فقط منم که شکایت دارم) این تن ، پوسیده ، قابل استفاده
که نه‌آفتابی برآن رنگ می‌پاشد ، و نه‌دستی می‌نوازدش
ولی ، درسایهٔ گنبدها ، درحال پژمردن میان ستون‌ها ،
لرزان زیرفواره‌ها ــ خرد، مهجور ، درخشنده
در چشم‌های جانوران ، این موجودات‌وحشی بسته در دام
همان‌گونه که من به دامم اسیر ، ولی نه ، خودشان ، دام ....

This print, that has kept the memory of color
Alive through many cleanings; this dull null
Navy I wear to work, and wear from work, and so
To bed (with no complaints, no comments; neither from my chief,
The Deputy Chief Assistant, nor her chief,
Nor his, nor congressmen, nor their constituents

~~wan~~

— Only I complain); this ~~plain~~ , worn , serviceable
sunlight
Body that no ~~sunset~~ dyes, no hand suffuses

But, dome-shadowed, withering among columns.

Wavy beneath fountains— small, far-off, shining
~~wild~~
In the eyes of animals, these beings traped

As I am trapped but not , themselves , the trap.........

....

زیر این ، بربیشتر صفحه ، با خطی تند و نا منظم نوشته شده است « میله‌های تن من خون‌بیفشانید ، – پیر میشود بی‌آنکه بداند پیری چیست درامانگاه زندان‌های خویش به‌انتظارمر گند بی‌آنکه از مرگ چیزی‌بدانند » بعد بلافاصله این به صورت یك بیت‌تغییر کرده است » پیرمی‌شوند امابیخبر ازپیری خویش/دراینجا نگاهداری می‌شوند برای مرگ ، بی‌آنکه ازمرگ چیزی بدانند ».ودرحاشیه ، با خطی بسیار بدنوشته شده است » ای میله‌های تن من ؛ بگشائید ، بگشائید. اوخویشتن‌را،هم دروجود جانوران بازمی‌شناسد وهم دروجود قفس‌ها .

دربالای این صفحه نوشته شده است « دومین و سومین حرف‌الفبا . در واشنگتن خیابان‌ها به ترتیب حروف الفبا باکلمات یك هجائی دوهجائی‌و سه هجائی (« Albemark » « Brandywine » « Chesapeake » نام‌گذاری شده‌اند به طوری‌که مردم‌می‌گویند «ببینم‌آن درحرف‌دوم‌الفباست، نه ؟ » این مرا به یادگفتهٔ کرونکر [1] می‌انداخت : « خدا فقط کامل‌ها را آفرید ، باقی‌کاربشراست » ولی احساس کردم که شهرواشنگتن حق داردبرای خود الفبائی داشته باشدکه موجب عنوان یك داستان پلیسی نیزشده است به نام « قتل دردومین حرف الفبا » [2] حروف الفبا قسمتی ازشهرواشنگتن بودند

Kroncker –۱

Murder in the second Alphabet –۲

که باید درشعرجا می‌افتادند ، ولی نیفتادند . اما باغ وحش اجتماع کاملی بود از اجزای یك واشنگتن کوچك، که شعرخود درآن به‌خوبی‌جا افتاد .

راك کریك پارك ، باآن‌دره‌ها وتپه‌های پوشیده‌ازدرختان متراکم‌خویش که‌کیلومتردرکیلومتردامن گسترانیده‌اند ، ونهرصخره‌ناك خود شبیه به یك باغ ملی است که گوئیا ، براثریك‌اشتباه ، درمیان شهرواشنگتن افتاده است. بسیاری ازجانوران ، درون قفس‌های بی‌سقف ، درکنام‌های خودآرمیده‌اند . من وهمسرم بارها به تماشای باغ وحش رفته بودیم ، وحال که مقیم‌واشنگتن بودیم زیاد بدانجا می‌رفتیم . ما با یك سیاه‌گوش که درست شبیه بودباگربهٔ خانگی ماکه بهاران پیش درشانزده سالگی مرده بود ، طرح دوستی‌انداخته بودیم . ما این سیاه‌گوش را با ریزه‌های جگر، یا پاره‌های گوشت مرغ و بوقلمون خوراك می‌دادیم . گاه نیزدوگرگ سفید قوی هیکل راکه‌درانتهای یك کنام‌زندگی می‌کردندتکه‌های جگرمی‌دادیم . آنان ، به تمنای طعمه، کنار میله‌های قفس روی دوپای خود بلند می‌شدند و با قامتی که‌بلندترازهیکل‌یك انسان‌بود ، دردیدگان‌ما خیره می‌گشتند . آنهامرا به یادآکلا[1] در«کتابهای جنگل»[2] ، که ازفرط پیری سفید شده بود ، ونیزآن گرگ‌هائی می‌انداختند که درکتاب in The Rukh » درپای موگلی[3] دم تکان می‌دهند . دریکی ازعمارت‌های باغ وحش ماده شیری بودکه دوتوله داشت . هروقت‌که‌نگهبان به سراغش می‌آمد ، خرخرکنان جلومی آمد تا سرخود را به میله‌های‌قفس بمالد ؛ تقریباً شبیه به‌سیاه‌گوش‌ما که گاه‌گاه ، قبل ازفرودادن‌پوست بوقلمون، سرخود را با لذت به روی آن می‌مالید . درقسمت شیرها دوپلنگ سیاه نیز بودندکه وقتی نزدیك‌آنها میشدید می‌دیدید که خال‌های معمول پلنگان را هنوزازدست نداده‌اند . درست همان پلنگان معمولی بودند ، نهایت‌باخال‌های سیاه ، بریك زمینهٔ سیاه وتا اندازه‌ای کدر .

درسرراه به طرف قسمت گرگ‌ها ازقفسی بدون سقف رد میشدیم که در آن روباه‌ها چمباتمه زده‌وخوابیده بودند ، درکف سمنتی محوطه ، سه‌چهار موش سفیدکه ازخوراك روباه‌ها مانده‌بود خشك ودست نخورده اینجا وآنجا افتاده بود (گرگان نیزگوشت زیاد می‌آوردند ــ این گوشت‌ها تکه‌های بزرگ گوشت اسب بودندکه برق می‌زدند وخیل مگس آنها را پوشانده بود)

۱– Akela
۲– Jungle Books
۳– Mowgli

دوبار که به‌سراغ قفس روباه‌ها رفتم، یك سنقر نررا دیدم که برای خوردن موش‌ها آمده بود. باآمدن من، سنقرازجا پرید و بال‌زنان، درحالی که یك موش ازچنگالش آویزان بود، رفت. (معمولاکرکس‌ها برفراز باغ وحش درپروازند. درهمان نزدیکی درزمین‌های تنیس شراتون پارك[1] کرکس‌ها را می‌دیدم که روح برج تلویزیون واشنگتن می‌نشستند که درزمین آن مکلروی[2] وزیر دفاع ملی داشت تنیس چهارنفره بازی می‌کرد. ازاین روی، من می‌توانستم مانند پیرجینت[3] با خود بگویم: «طبیعت سراپا طنزاست».) درسالیان کودکی هرگاه که ازخم جادهٔ روستائی می‌گذشتم، اغلب یك سنقر سیاه را می‌دیدم که باآن بال‌های سیاه وکلهٔ سرخ خویش، ازروی لاش پوسیدهٔ یك راسو یا صاریغ یا موش بلند میشود.

بیشتراین گفتار درصفحهٔ بعد، با شتاب بسیار، بی‌آنکه پایان مصراع‌ها معلوم یا جملات نقطه گذاری‌شده باشند، نوشته‌شده‌است: «بودن وهرگز نمی‌دانم هستم، وقتی که سنقربه قصد موشی می‌آید که روباه جا نهاده است بودآیا که او بال‌های سیاه‌وگوشت سرخ کلهٔ خویش را فروانداندازد، ومانند یك مرد قدم سوی من‌گذارد ـ مردی که در پای قهوه‌ای رنگ اوگرگان سفید دم تکان می‌دهند و به سوی دستهای نیرومندش ماده شیرآهسته می‌خرامد و بچگان را به بازی تنها می‌گذارد/ودرآن حال که اونوازشش می‌کند سرخویش را به میله‌های قفس می‌مالد». درامتداد کنارصفحه، درمیان این سطور، در کنار هرسطردویا سه‌کلمه نوشته شده است «جانورانی که اسیردامندااما خود دام نیستند پلنگان سیاه، خال‌ها، روشن و تاریك پنهان مگر از دیدگان نزدیك‌عشق. در تاریکی یك عمر خویش مانند من در این سیاه سورمه‌ای آراسته».

به محض آنکه باغ وحش پیدا شد، تمام اعضای شعر درآن جا گرفتند و خانهٔ خویش را یافتند. حال کم کمك معلوم میشود که تمام اجزای شعر ازرنگ و بی رنگی برخاسته، و هم میان‌آن‌دوتقسیم شده‌اند. زنان رنگین و جانوران رنگین وپارچهٔ رنگین ـ تمام آنچه که زن‌آن را متضاد خویش می‌نگرد ـ به عنوان‌شروع به‌درون‌شعرپا می‌گذارند. وانگهی کنارسطرهائی که ماشین شده‌اند، بسیاری عبارت های شتابزده مشاهده می‌شود که اغلب خط خورده‌اند «سرخ و زرد مانند درخت افرا درماه‌آبان، گلگون، خونی

۱- Sheraton-Park ۲- Mcelroy ۳- Peer Gynt

که در تابستان درون گوشت دیده میشود ، رنگ‌های وحشی و بی‌تکلف‌طبیعی، زرد خزانی ، زرد پلنگی ، پوشاك از سیاره‌ای دیگر، پلنگان به‌پوشندگان آنها خیره می‌نگرند ، رنگ برای رنگ،زنان به‌پلنگان خیره میشوند . و در پشت صفحهٔ کرکس‌ها نوعی پروازاندیشه به چشم می‌خوردکه ازاین آخرین عبارات ریشه گرفته ، وبه نوعی خیالبافی‌می‌ماند.» ما تورا با دیگران‌هرگز اشتباه نگرفته‌ایم ، در میان سفارت‌خانه‌ها یکی اززنانی که‌اززمرهٔما نیستند، ساری‌های به رنگ دیگر ، نماینده ، پوست کلفت ، شیشهٔ روشن ضدگلوله ، لب‌ها ، ازمیان شیشهٔ صاف یك اتومبیل گلگون، رنگ خون ، توهم براین خاك نماینده‌ای داری ...

آدم اغلب درخیابان‌های واشنگتن ، وبیشتردرباغ وحش ، به‌چیزهائی برخورد می‌کندکه از نوع دیگری می‌نمایند . بانوانی از سفارت‌خانه‌های هندوستان وپاکستان ، با پوست‌های پریده رنگ وموهای سیاه پلنگ مانند ؛ ساری‌های زرد یاگلگون یا سبزرنگ آنان‌که عیناً شبیه به شنل مجسمه‌های یونانی است ، نهایت پیش ازآنکه این مجسمه‌ها رنگ‌های خود را ببازند. من عادت داشتم‌که با لحنی جدی ازخورشید سرخ‌گون دردامن افق ، و ماه سپید رنگ برفراز اقیانوس چنین‌حرف بزنم: « این شبیه به یك سیارهٔ‌دیگر است » . ازجهتی به علت سابقهٔ این‌لطیفه،این ساری‌ها درنظرمن پوشاك‌هائی از یك سیارهٔ دیگر می‌آمدند . بعد ازآنکه‌کمی بیشتر کارکردم شعر به‌طریق ذیل آغازشد :

ساری‌های سفارت‌خانه‌ها ازکنارمن می‌گذرند .
پوشاك ازماه،پوشاك ازسیاره‌ای دیگر.
آنان مانند پلنگ برپلنگان می‌نگرند .
ومن ... این نشان من ،که رنگ خویش را نباخته است
علی رغم شستن‌های بسیار ؛ این ناخوشایند بی‌اعتبار
سورمه‌ای که می‌پوشم به وقت‌کار، وبعد ازکار، و نیز
به هنگام خوابیدن ، و نیز تا لب‌گور، بی هیچ
شکایتی، اظهارنظری ؛ از رئیس خویش ،
کفیل‌معاون ، یا رئیس او .
فقط منم که شکایت دارم ؛ این تن قابل استفاده

که نه‌آفتابی بر آن رنگ می‌پاشد ، و نه دستی می‌نوازدش
ولی، زیر گنبدها ، درحال پژمردن میان ستون‌ها
لرزان زیرفواره‌ها ـ خرد ، مهجور، درخشنده
درچشم‌های جانوران ، این موجودات بسته دردام
همان‌گونه‌که من‌به دامم اسیر، ولی‌آنها نه ، خودشان ، دام
پیرمیشوندااما بیخبرازپیری خویش
برای مرگ اینجا درامان می‌دارندشان ،ونمی‌دانند مرگ چیست
آه ای میله‌های تن من بگشائید بگشائید!

The saris go by me from Embassies.
Cloth from the moon. Cloth from another planet.
They look back at the leopard like the leopard.

And I.......... This print of mine, that has kept
its color
Alive through so many cleanings; this dull null
Navy I wear to work, and wear from work, adn so
To my bed, so to my grave, with no
Complaints, no comment: neither from my chief,
The Deputy Chief Assistant, nor his chief
Only I complain; this serviceable
Body that no sunlight dyes, no hand suffuses
But, dome-shadowed, withering among columns,
Wavy beneath fountains - small, far-off, shining
In the eyes of animals, these beings trapped
As I am trapped but not, themselves, the trap,
Aging, but without knowledge of their age,
Kept safe here, knowing not of death, for death
Oh, bars of my body, open, open!

چنین می‌نماید که همینکه تمام مصالح شعر جای خود را یافتند، وسط وپایان‌آن خود به خود ساخته آمدند ؛ کمااینکه آغازآن نیز خود به‌خود ساخته شده بود . بعدازخطاب بگشائید ، بگشائید فاصله‌ای‌است ، وازآنجا که نومیدی زن وصف‌ناپذیر است میانهٔ شعر به‌آرامی، و با بیان یك حقیقت کامل‌آغاز می‌گردد : «عالم ازکنار قفس من می‌گذرد و مرا هیچ نمی‌بیند»

در درون قفس میکانیکی حیات او ، یعنی‌تن وی ، او، بی‌آنکه‌کسی دیده‌ای به رویش گشاید ، زندگی را ادامه می‌دهد . نه‌کسی خوراکی‌می‌دهدش ،نه نامش برزبانی‌می گذرد، ونه‌کسی‌ازمیان میله‌های‌قفس، چوبی به‌سویش دراز می کند. قفس‌خالی‌است.اواحساس‌می کندکه‌حتی‌ازجانوران دیگرباغ وحش‌نیز روزگاری‌ناخوش‌تردارد. آنان هنوز وحشی‌اند ؛ چراکه نمی‌دانند چسان‌باید خویشتن‌را به‌صورت جانوران دست‌آموز، یعنی‌موجوداتی درآورد که هم‌خود قفس‌های خویشند. وآنها راجهانی‌احاطه‌کرده‌است که‌ازنحوهٔ مقهورکردنشان هیچ نمی‌داند وهنوزفکرمی‌کندکه آنهاجزئی‌از اویند. این جهان‌طبیعی، از فراز واز لابلای میله‌های قفس ، با دیدارهای متوالی به‌سوی آنها که درون قفس جا دارند می‌آید ؛ به‌سوی‌آنهاکه اجزای‌یك‌ماشین نیستند . محکومانی پشت میله‌های تأدیبی خویش ، با اینهمه جانورانی وحشی_ جانوران‌آزادبه سوی برادران محبوس خویش می‌آیند وهرگز نمی‌دانند که خود نیز آزاد نیستند . درپشت یك صفحه نوشته شده است «بازهم بیائید ، شما آزادان».در صفحهٔ بعد ، این عبارت به‌صورت ذیل درمی‌آید :

عالم ازکنارقفس من می گذرد و مرا هیچ‌نمی‌بیند .
سوی من‌نمی‌آیدآن‌گونه‌که سوی‌اینان می‌رود ،
این جانوران وحشی ، گنجشکانی‌که دانه‌های لاما را نوك می‌زنند ،
کبوترانی‌که جای‌گیرند روی نان خرس‌ها ، کرکسان‌نر
پاره‌می‌کنندگوشتی راکه خیل مگس پوشانده است . . .

The world goes by my cage and never sees me.
And there come not to me, ~~A~~ as come to these,
The wild ~~ones~~ beasts, sparrows pecking the llamas'grain,
Pigeons~~, fluttering to~~ settling on the bears'bread,turkey-buzzards
~~Coming with grace first, then with horror. Vulture seizing~~
Tearing the meat the flies have clouded.......

این زن ، با این بیان اندوهناك که جانوران وحشی به او سر نمی‌زنند آن‌گونه که به جانوران باغ وحش ، خودآرزو می‌کند که ای‌کاش انسان‌ها

سراغش رامی گرفتند . ولی حق با اوست که خود راقفس خویش می‌شمارد. او ، دراین هستی بی‌مرد و بی‌کودك و بی‌تمنای جسمانی ، چنان تغییری کرده است که آن آرزوی دراز وی درنهانخانهٔ خویش یك بیزاری ووحشت روزافزون را پرورش داده است . گنجشکان معصومی که دانه‌های لاما را نوك می‌زنند، بزرگ‌ترمی‌شوند وتبدیل می‌شوند به کبوترانی که جا می گیرند(نه بال می‌زنند) روی نان خرس‌ها، واینان نیز بزرگ‌تر وبزرگ‌ترمی‌شوند تاآنکه کرکسان (نخست آنگاه که‌درآسمانند پرشکوه ، وبعد هراسناك)ازراه می‌رسندو گوشتی راکه‌خیل‌مگس پوشانیده است می گیرند، نه، پاره‌می‌کنند. اوخود نیزیك‌پاره گوشت زیادی وامانده وتهوع آور است . چراکه هرچیز که به‌سوی او پیش می‌آید نیز هراسناك ومهوع است .کلمات «نوك‌زدن» ــ معنی دیگر این‌لغت سوراخ کردن‌است جا گرفتن،«وپاره کردن» که‌دنبال یکدیگر می‌رسند، حامل استعاره‌ای جنسی هستند .گوشت وامانده‌ای که هیچ کس بدان‌رغبت نداشت، نصیب کرکس نری شد باآن کلهٔ سرخ رنگ‌وآن‌پاره‌گوشتی که زیر گلو آویزان دارد .

زندگانی این‌زن درنظر خود وی‌چنان وحشت‌آور است که به خاطر تنوع حاضراست حتی چنین‌چیزی را هم قبول کند وزندگانی‌را حتی‌المقدور رنگ دیگری بخشد . او می گوید « هان‌ای لاشخور ،» (تعبیری غیرمستقیم که مرد را فاصله و وقار می‌بخشد) « آنگاه که برای موش سپیدی می‌آئی که روباه جانهاده است » (در نظر وی موش با چنان صراحتی خود اوست که احتیاج به بازگفتن‌آن‌ندارد. این چیز سفیدکوچك دست نخورده خیلی بیشتر ازآن گوشت‌مگس‌آلود خود اوست ــ همچنین‌تعبیری استقابل قبول‌تر) « مغفرسرخ را ازکلهٔ‌خویش وابگیر» (جنبهٔ وحشیانه ووقیح‌این‌مرغ مردارخوار ــ زن چنین امیدی دارد ، یا تظاهرمی‌کند ، یا آنکه نومیدانه مطمئن است ــ درحقیقت فقط یك جنبهٔ خارجی است و از «لباس» قصد سلیح وحشتناك رزم است ؛ چیزی شبیه به کلاه خود رومیان یا یونانیان) « این بال‌های سیاه‌رنگ را که برمن سایه انداخته است » (احساس می‌کند که تیرگی بی‌رنگ وغیرانسانی‌آنها ، مانندگنبدهای این شهرنامردم ، او را از نظرپنهان ساخته است) « وقدم بگذار» (مانند یك‌آدمی ، نه‌آنکه چون یك مرغ پروازکن) « به سوی من ، مانند » (آنچه‌که واقعاً هستی درزیر این

لباس مبدل گوشت‌سرخ ، وپرهای سیاه رنگ) « یك مرد » نه چون یك‌جزء ماشین ،آن حیوان دست‌آموزی که خود زندان هستی خویش شده است ،بلکه مانند یك مرد ، برآن گونه که درآغازبوده است وهنوزهم باید چنان باشد؛ مردی که سلطان طبیعی جانوران است :

آن برادر وحشی که گرگان سفید پوزه برپایش می‌مالند ،
و به سوی دست‌های نیرومندش ماده‌شیران عظیم
می‌خرامند خرخرکنان ...

وبا خطاب عبارت ذیل شعرخاتمه می‌یابد .

می‌دانی که چه بودم ،
می‌بینی که چیستم ، دگرگونه‌ام ساز، دگرگونه‌ام ساز !

وحال صورت‌کامل شعر :

« زنی درباغ وحش واشنگتن »

ساری‌های سفارت‌خانه‌ها ازکنارم می‌گذرند .
پوشاك‌ازماه . پوشاك ازسیاره‌ای دیگر
آنان مانند پلنگ برپلنگان می‌نگرند
ومن ... این نشان من که‌رنگ خویش را نباخته است
علی‌رغم شستن‌های بسیار؛ این ناخوشایند بی‌اعتبار
سورمه‌ای که می‌پوشم به وقت‌کار ، وبعد ازکار، و نیز
به‌هنگام خوابیدن، ونیزتا لب گور، بی هیچ
شکایتی ، اظهارنظری ، نه ازرئیس خویش ،
کفیل معاون، نه رئیس او ،
فقط منم که شکایت دارم ؛ این تن قابل استفاده
که نه‌آفتابی برآن رنگ می‌پاشد ، ونه دستی می‌نوازدش
ولی ، زیرگنبدها ، درحال پژمردن میان‌ستون‌ها.
لرزان زیر فواره‌ها ـ خرد، مهجور، درخشنده
درچشم‌های جانوران ، این موجودات بسته در دام
همان‌گونه که من به دامم اسیر، ولی‌آنها نه خودشان دام ،
پیر می‌شوند بیخبر از پیری خویش ،
برای مرگ اینجا درامان می‌دارندشان‌ونمی‌دانندمرگ چیست

ـ آه ، ای میله‌های تن من بگشائید ، بگشائید !
عالم از کنار قفس من می گذرد ومرا هیچ نمی‌بیند .
سوی من نمی‌آید آن‌گونه که سوی اینان می‌رود ،
این جانوران وحشی ، گنجشکانی که دانه‌های لامارا نوک‌می‌زنند ،
کبوترانی که روی نان خرس‌ها جا می گیرند ، کرکسانی
که‌پاره می‌کنند گوشتی راکه خیل مگس پوشانده است ...
هان ای لاشخور
آنگاه‌که به قصد موش سپیدی می‌آئی‌که روباه جا نهاده است،
مغفرسرخ راکه از کله‌خویش‌وابگیر، وآن بال‌های
سیاه‌رنگ راکه برمن سایه‌انداخته است . وقدم‌بگذارسوی‌من، مانند یك مرد ،
آن برادروحشی‌که گرگان سپید پوزه به پایش می‌مالند ،
وبه سوی دست‌های نیرومندش ماده شیران عظیم
می‌خرامند خرخرکنان .
می‌دانی‌که چه بودم ،
می‌بینی‌که چیستم ، دگرگونه‌ام ساز، دگرگونه‌ام ساز!

حال بیائید از ا . ا . هوسمن [1] مثالی را در نظر بگیریم . در اینجا شاعرازسیراندیشهٔ خویش هیچ‌وصف به جا ننهاده است وچاره نیست‌جز آنکه سعی‌کنیم تا مراحلی راکه شاعر، ازآغازنخستین اندیشهٔ خویش‌تااتمام شعر، طی‌کرده است یکایك پیداکنیم وبازنمائیم . شعرمورد بحث « جزء فنا ناپذیر » [2] است ازهوسمن . این شعر در صورت‌کامل خویش چهل و چهار مصراع دارد ، لیکن به صورتی‌که اینجاآورده شده است بسیارکوتاه‌تراست ومربوط به اوایل کار. معلوم است که این نخستین صورت شعر نیست . در پیش‌نویس شاعر، درزیرمتن، پاك‌شدگی هائی می‌توان دید . حال بیائیدسعی کنیم مراحل تصنیف شعررا معلوم سازیم .

نخست می‌بینیم که پیش‌نویس شعر دارای عنوان«جزء فناناپذیر» است. خیلی‌کم اتفاق می‌افتد که هوسمن براشعار خویش عنوانی‌گذارد ؛ بنابراین می‌توان حدس زدکه هم خود این عنوان نقطهٔ‌آغازشعر بوده است . نطفهٔ شعر این اندیشهٔ طنزآلود است که‌استخوان یگانه پارهٔ فناناپذیرآدمی است .

۱- A.E. Housman
۲- The Immortal Part

نخستین سطر پاك شده‌است،اما تاآنجا که حال می‌توان گفت‌چنین است:

هر.................. شب و روز

وبعد بیت ذیل :

(۲) میشنوم استخوان‌هایم راکه ازدرون من می‌گویند
(۳) یك شام دیگر ، یك صبح دیگر

Ivery.................night and day.

(2) I hear my bones within me say
(3) Another eve another morn

مصراع بعد ، (مصراع چهارم)که قرار بوده است با مصراع سوم قافیه بسازد ، دوصورت داردکه هردوپاك شده‌اند . ولی می‌توان تشخیص داد که دومین صورت باکلمهٔ « born » خاتمه یافته است . اما این بند رضایت ـ بخش نبود . چون مصراع«هر......... شب وروز »، به دلیلی ، تقریباً شوری ندارد ، و به دلیلی دیگر برای مصراع دوم یك پیش درآمد مناسب نیست . وانگهی تأثیر تند وقاطع آنچه راکه استخوان‌ها می‌گویند با افزایش مصراعی دیگرمی‌کاست ، ومصراعی‌هم‌که بکلمهٔ «born » ختم می‌گردید ، به‌هرگونه احتمال‌جز یك‌آرایش وصفی نمی‌توانست باشد . بنا براین هوسمن‌دوباره در طرف راست صفحه مصراع‌های (2 a) و (3 a) را شروع کرد .کلمه‌ها پاك شده‌اند وکمترقابل تشخیص‌اند ، اما مصراع(2 a)ظاهر به‌کلمهٔ« betray » ختم می‌شود . ومی‌توان حدس زدکه هوسمن سعی داشت با این قافیهٔ جدید برای مصراع دوم پیش‌درآمدی مناسب بسازد . در هرحال این بیت به‌جائی نرسید . ازاین روی هوسمن بازبه مصراع‌های دوم وسوم بازگشت، وباتغییر دادن « شام eve »و«صبح Morn» به «شب night» و« روز day »آن بیت نیش‌دارموجزراکه برای تجسم ایدهٔ اصلی خویش‌که قبلا درمیان دومین مصراع یك بیت ونخستین مصراع بیت بعدشکسته بود ، پیداکرد . بدین قرار است‌که این بیت درآخرین صورت‌خویش ، مگرآنکه هنوز نقطه‌گذاری نشده است ، به دست ما می‌رسد .

می‌شنوم استخوان‌هایم راکه ازدرون من می‌گویند
بازشب دیگر، روزدیگر.

I hear bones within me say
" Another night another day , "

مصراع بعد (پنجم) خود خوب‌ازکاردرآمد:

کی باشد این پوستهٔ گوشتین دور انداخته شود

When shall this slough of flesh be cast,

ولی‌مصراع بعد(۶)دردسر بیشتری داشت . زیر اثرمداد پاك‌کن‌چیزی‌خوانده میشود شبیه به‌کلمات ذیل :

این شعله .... خاموش شود

This flame ....be past

و در بالای قسمت پاك شده کلمهٔ « زندگی life » دیده میشود که چیزی می‌نماید ازقبیل یك تجدیدنظر این بیت، که قبول نیفتاده است ؛ شایدچیزی شبیه « شعلهٔ زندگی flame of life » . از کوششی دیگر مصراع ذیل به‌وجود می‌آید :

این غباراندیشه سرانجام فرونشیند .

The dust of thought be laid at last

ولی‌کلمهٔ اندیشه هوسمن را قانع‌نمی‌کند ؛ شاید ازآنجاکه‌باکلمهٔ‌«جسم، گوشت flesh »که‌کلید مصراع بالاست تداعی نمی‌کند . از این روی کلمهٔ «اندیشه‌thought» را خط می‌زند ، وبه جایش « زندگی » را می گذاردکه باکلمهٔ «جسم» جورتراست (احیاناً درنخستین تجدید نظرهای این بیت این اصلاح به نظر شاعر رسید) . هیچ یك ازاین دو مصراع درآخرین صورت خود نیستند ، اما شاعر ، چنانکه خواهیم دید ، تا آنگاه که آخرین بند شعر خود را نساخته‌بود به‌آنان دیگردست نزد .

حال با سؤالی روبروهستیم . می‌بینیم که دومصراع بعد (هفتم‌وهشتم) باآنکه درپیش‌نویس شاعربه‌صورت نهائی‌خویش نوشته شده‌اند ، درجای‌نهائی خودنیستند .آیا هوسمن این دومصراع را ، به محض‌آنکه به ذهنش رسیدند یادداشت‌کرد تا بعد در قالب شعر جای مناسب آنها را پیداکنند ، یا آنکه می‌پنداشت که‌آنها باید بعد از مصراع ششم قرار گیرند و به‌مصراع یازدهم

بپیوندند؟ چون دومصراع هفتم وهشتم به هیچ روی نمی‌توانستند به دومصراع نهم ودهم منتهی شوند.

تا حال هوسمن این‌شعررا بیت‌بیت می‌اندیشید نه بند بند؛ وازیك‌بیت تا بیت بعدیك سیرمشخص معلوم نیست. راست است که جهت حرکت‌ازمصراع (۲–۳) را به مصراع‌های (۵–۶) می‌توان پیداکرد، ولی در موارد دیگر آنچه‌که ظاهراً می‌یابیم‌همه مایه‌های ابتدائی‌شعر، نقاط تمرکز، یا قلاب‌هائی هستندکه پیکرشعر، ضمن رشد خویش، باید ازآنهاآویزان شود.

درچهارمصراع بعد هوسمن یك بندکامل می‌سازد؛ بندی‌که‌کاملاواضح است می‌باید پایان سخن استخوان‌ها باشد. درمصراع یازدهم، انگیزهٔشب ـ روزراکه سرآغازسخن استخوان‌هاست تکرارمی‌کند، ولی، بعد اززدن بر عبارت «شب بی‌پایان endless night» درمصراع بعد، بازمی گردد و، برای احتراز ازتکرار، کلمهٔ «شب» را به «صبح» و«روز» را به «شام» تغییر می‌دهد. اما این بیت ماندنی نیست.

بعد ازسخن استخوان‌ها نقطهٔ عطف شعرپیش‌می‌آید، نتیجه‌صحبت:

(۱۵) ازاین روی به‌آرزوخواهم رسید
(۱۶) امروزکه هنوزقدرتی دارم،
(۱۷) ودرجسم وروح هردوهنوزنیروئی است،
(۱۸) بردگان ترشروی را همراه خود خواهم‌کشید.

(15) Therefore I shall have my will
(19) Today that I am master still,
(17) And flesh and soul, now both are strong,
(18) Shall lug the sullen slaves along,

صورت بیان مصراع پانزدهم تأکید را از استخوان‌ها که کلید شعرند برمی‌گیرد. بنابراین جملهٔ «به‌آرزو خواهم رسید» به «آنها خواست مرا خواهندکرد they shall do my will» تغییر پیدا می‌کند. و در آخرین مصراع این بندکلمهٔ «کشیدن lug» تبدیل میشود نخست به «haul» وسرانجام «hale».

نخستین تغییررا درمصراع هیجدهم می‌توان این‌طورتوجیه‌کرد؛ وجود کلمه «lug» دراین مصراع ازحرف «ل L» یك تکرار بیش ازحدواضح به وجود می‌آورد، ومیان «shall» و«lug» مکثی بی‌فایده می‌اندازد. هوسمن

صنعت تکرارحروف را خیلی آزادانه ، اما با بصیرت کامل به‌کار می‌برد . در مورد این مکث اجباری بایستی گفت که ایدهٔ کلی این مصراع آن است که جسم وروح خواست خویش را بی‌تلاش وبا اعمال قدرت وآزادانه به‌دست می‌آرند، حال آنکه این مکث مزاحم این تأثیررا ازبین می‌برد . وانگهی معنای «lug» کشیدن یك بارسراپا بیجان است ، حال آنکه این آن نیست که یك آدمی با استخوان خویش که فعال است می‌کند ، یا یك ارباب با بردگان خود . از این روی ، شاعر کلمهٔ « haul » را می‌آزماید . این کلمه ازآن مکث اجباری وآن تکراروا‌ضح پرهیزدارد . صدای « ل L » درآغاز کلمه نیست ، ودریافت کلی مصراع به‌آرامی جذب شده است . وانگهی به اندازهٔ « lug » برکشیدن یك باربیجان دلالت ندارد وآنچنان هم که می‌نمود زمخت نیست . با وجود این هنورلبالب نیست . استخوان‌ها هنوزبی‌اثرند . ولی درفاصلهٔ میان این مصراع تاآخرین اصلاح شعر، جائی ناگاه کلمهٔ «hale» . به خاطر هوسمن می‌گذرد که یك تداعی آسان صوتی است از کلمه « haul » این لفظ تازه تمام شرایطی راکه دربالابدانها اشاره‌رفت درخویش دارد ، وعلاوه‌برآن عنصری جدید وارد شعرمی‌کند ، وباصدای «ای» درکلمه « slave » پیوندی صوتی برقرار می‌سازد وجریان ویکدستی مصراع را تأکید می‌نماید .

این ما را برسرآخرین بند می‌آورد . در مصراع نوزدهم ، نخستین عبارت « این آتش‌های جسم the fires of flesh» تبدیل میشود به «این آتش احساس The fire of sense » ، ودر مصراع بیستم « دود روح smoke of soul » تبدیل میشود به « دود اندیشه‌ها smoke of thoughts » ولی گمان نمی‌رود که هوسمن این تعبیرات را قبل‌ازسرائیدن دومصراع آخرداده‌باشد. این‌طورقابل‌توجیه است که‌مصراع بیست‌ویك‌باعبارت « شب دیرپای ancient night »درحقیقت انعکاسی است‌ازمصراع‌دوازدهم؛ سپس درمصراع بیست ودوم عبارت « فنانا‌پذیرومقاوم immortal and enduring » را به‌کاربرد که‌کلمهٔ « فنانا‌پذیر»تقریباً خود به خود ازعنوان شعرفراهم می‌آید وعنوان ، چنانکه گذشت، خود دراصل جوانهٔ‌این شعربود. اما این‌کلمه جا نیفتاد . شاید ازآنجاکه باکلمهٔ «روح»که دربالا به‌کار رفته است ودلالت دارد برسبکباری ، رقت، و آرزو، ویك نوع دوام حیات بیش ازاندازه ، نزدیك است . ازاین جهت است‌که « بی احساس senceless » می‌آید وبه جایش می‌نشیند . این تلاش کمابیش می‌رساند که هوسمن خود کلمهٔ « فنانا‌پذیر immortal» را نمی‌پسندیده است . این‌لغت جدیدقسمتی

از مخالفت او را از بین می‌برد ، اما آن اندیشهٔ جاودانگی را که در کلمهٔ «فنا ناپذیر» است، با خود ندارد. بعد می‌رسد به کلمه‌ای که در پیش‌نویس وی با املای « stedfast» — املای صحیح این کلمه steadfast است — نوشته شده است . این کلمه ایرادهای کلمهٔ « فنا ناپذیر» را ندارد ، ودرعین حال ایدهٔ جاودانگی را نیز با خویش حمل می کند ؛ ولی جاودانگی به‌علت صلابت ، وزن ، فساد ناپذیری کلی ، وبا اشاره‌ای ضعیف به یك نوع پیروزی معنوی دراین جاودانگی . همچنین می‌توان دلیل آورد که کلمهٔ « مقاوم» باخود نوعی معنی دوگانه داشت، نوعی دوام محض به عنوان معنی اول، واستعداد تحمل سختی‌ها به عنوان معنی دوم . ولی باز گردیم به کلمهٔ « پایدار steadfast » ؛ این کلمه به شعروزنی نوین می‌بخشد که برانسجام‌وسنگینی مصراع ونیزحالت پرهیزکارانهٔ نهائی‌آن می‌افزاید .

بازاصلاح مجدداین مصراع آخرین است که ممکن‌است روی شعرچنان اثری بگذاردکه انگیزهٔ اصلاح‌های دیگرشود . شایدآزمایش « بی‌احساس» به جای « فناناپذیر» بودکه سبب شد تا درمصراع نوزدهم نیز« احساس » به جای «جسم » بنشیند . اگراستخوان‌ها بی‌احساس‌اند ، پس‌جسم « پراحساس» است ، وتضاد میان استخوان با جسم مسلم‌ترمی‌شود . ولی‌حال که «احساس» به درون مصراع نوزدهم‌راه یافته است ، هوسمن نمی‌تواند بگذارد که کلمهٔ « روح » درمصراع بعد بازماند . درروانشناسی قدیم جنبه‌های مختلف ضمیر که می‌بایستی کنار یکدیگر نشینند احساس بود واندیشه ؛ وچنان فرض‌می‌شدکه فکرازچشمهٔ احساس‌آب می‌خورد . ازاین روی «آتش احساس »که تصویری است خوب از عطش آدمی برای تجارب بلافصل این جهان ، به « دود اندیشه » می‌انجامد که چیزی است ناپایدار و بی فایده ، و حاصل از تجربهٔ آدمی .

البته بعید نیست که هوسمن ، قبل ازنگارش‌آخرین مصراع ، به تصور احساس-فکررسیده‌باشد، وبسا که کلمه«روح soul» را ازآن‌جهت نپسندیدکه حامل اندیشهٔ‌جاودانگی بود . اومی‌خواست بگوید که یگانه جاودانگی ممکن دراستخوان است ازاین روی با ردکلمه « روح» بساکه فکرش به مسیری‌تازه افتاده ، بعدکلمهٔ مردود «اندیشه» را ازمصراع ششم انتخاب کرده باشد. ولی، به هرحال ، پس‌ازساختن‌آخرین بند ، چنانکه ازآخرین صورت‌شعرمی‌توان دریافت ، به سوی بعضی نکات دیگربازگشت ودرمصراع پنجم «احساس» را به جای «جسم» ،ودرمصراع ششم «اندیشه‌ها » را به‌جای «زندگی» گذاشت .

می‌توان احتمال داد که مصراع ششم ، به صورتی که اینك هست ، نوشته نشد مگر بعد از آخرین بند ، که هوسمن بازگشت وصورت اولیهٔ مصراع ششم را که به احتمال قوی دارای کلمهٔ «روح» بود تا با «جسم» درمصراع بالاقرینه باشد پاك کرده و بعد ایدهٔ « غبار اندیشه » به ذهنش گذشت و در یك اشراق ناخوش «اندیشه» را برداشت ونوشت «زندگی»؛ که بعد مجبورشد اصلاحش کند. در اینجا ، آنچه که مهم است سیرمو به موی مراحل تصنیف شعر نیست ، بلکه تشخیص نوع پیوندی است که میان آنها حکمفرماست .

درنتیجه می‌شود گفت که ، به احتمال‌قوی ، ناگاه‌به خاطرشاعر گذشت که استخوان آدمی یگانه پارهٔ جاودان وجود اوست . این ایده جوانهٔ شعر بود وهمچنین عنوانش . بعد این اندیشه به ذهنش رسید که استخوان‌ها سخن می‌گویند وازاسارت خویش در قفس جسم شکوه دارند . پس از نوشتن چند بیت‌نامربوط که‌درحکم‌یادداشت‌هائی‌بودنددر بارهٔ‌صحبت استخوان‌ها ، هوسمن با جدیت تمام کمر درکار چیزی بست که نقطهٔ اوج شعر باید می‌شد و آن پاسخ به صحبت استخوانها بود . حتی در نخستین‌پیش‌نویس‌او این‌دو بندآخرین ، مگر درمورد یك‌لغت‌درمصراع هیجدهم ، همه به‌همین‌صورت نهائی‌خویش آمده‌اند. می‌شود گفت که این همه طی‌یك گردش ، یادروقت‌نوشیدن چای به خاطر شاعر گذشت. ولی تشخیص زمان دقیق این‌کارحائزاهمیتی نیست ؛ مهم آنست که در اینجا جوانهٔ شعررا داریم ، پرورش طرح‌آن را (مقدمه ، صحبت استخوان‌ها ، و پاسخ) واستقرارتم وآهنگ‌آن را . آنچه‌که شاعر می‌بایست بعد به انجام رساند ، یکی پیش درآمدی بود قانع‌کننده برای صحبت استخوان‌ها ، و بعد گنجانیدن این صحبت درقالب شعر ؛ واین خود یافتن یك اصل تداوم بود درصحبت استخوان‌ها ، ودرحقیقت‌شکستن‌یکی‌از بندها (مصراع ۱۱ــ ۱۴) که‌قبلا دراین قسمت جا گرفته بود . بسا که این جریان مدتی درازوقت گرفته باشد ، اما کنترلی که این جریان را به انتها برد خود ازپیش وجود داشت .

جزء پایدار

چون روشنی بامداد را می‌نگرم
یا شبانگاه که به امید خواب سر به بالین می‌نهم ،
می‌شنوم استخوان‌هایم را که از درون من می‌گویند ،
«بازیك شب دیگر ، بازیك روز دیگر.

«کی باشد که این پوستهٔ احساس دور انداخته شود ،
غبار اندیشه سرانجام فرونشیند ،
مرد روح وجسم جان بازد
ومرد استخوان بازماند ؟

این زبان که سخن می‌گوید ، این ریه‌ها که فریاد می‌کشند ،
این اندام‌ها که ما را این سوی وآن سو می‌کشانند ،
این مغز که کاسهٔ سر را از تدبیر می‌آکند ،
وآن خانهٔ پرقال رؤیاهای مغز ـ

«اینان همه به قدرت می‌بالند .
ودر این چندروزهٔ کوتاه بر آن حکم می‌رانند :
استخوان‌های فناناپذیر سر در مهار
این جسم ناپایدار واین روح فانی دارند .

«مدتی باید تا شام وصبح سپری گردد :
وآن شب بی پایان به آرامی فرازآید ،
وبسی دیر به تمامی رشد خویش رسد

تولدی که می‌باید عمری به درازی عمر خاك کند

سرگردانان طریق شرق ، سرگردانان طریق غرب
می‌دانید چرا آرام نمی‌توانید گرفت ؟
چون‌که فرزند هرمادری
با استخوان خویش درتقلاست .

« دربسترغبار آرام گیر ؛
میوه‌ای برآر که می‌باید برآری ؛
آن دانهٔ جاوید را به نورسپار ،
بازصبح همان‌گونه است که شب .

اززحمت عمراین‌گونه‌آرام بگیر ،
ازگرمی خورشید دیگرهراس مدار ،
ونه ازبرف باران زمستان بی‌مهار ،
وباکودك خویش تقلا مکن .

ظرف تهی ساز ، جامه به دورافکن ،
ماکه ترا چندی به تن داشتیم خواهیم زیست ،
ـ یك شب دیگریك روزدیگر » .
استخوان‌هایم ازدرون من چنین می‌گویند .

ازاین روخواست مرا خواهندکرد .
امروزکه درمن هنوزتوانی است ،
وجسم وروح ، حال هردونیرومند ،
این بردگان ترشروی را همراه خود خواهندکشید .

پیش ازآنکه این‌آتش احساس فرومیرد ،
این دود اندیشه ناپدیدگردد ،
وبا شب دیرپای تنهاگذارد
این استخوان پایدارمقاوم را .

The Immortal Part

(1) ~~Every ———————— night and day~~

(2) I hear my bones within me say (2a) ~~This ———————— betray~~

(3) " Another ~~eve~~ night another ~~morn~~ day (3a) ———— XXXXXXXX ————

(4) ~~It's long~~ (4a) ~~It's ———————— born~~

(5) When shall this slough of flesh be cast

(6) This dust of ~~thought~~ life be laid at last
life ^

This flame past

(7) The immortal bones obey control

(8) Of dying flesh and dying soul

(9) This tongue that talks, these lungs that shout,

(10) These thews that hustle# us about

(11) When will ~~nights~~ morn and ~~days~~ eve be gone

(12) And the endless night come on?

(13) Another night , another day,

(14) So my bones wiyhin me say

(15) Therefore ~~I shall have~~ they shall do my will

(16) Today that I am master still,

(17) And flesh and soul, now both are strong,

(18) Shall ~~lug~~ haul the sullen slaves alomg,

(19) Before ~~these~~ this fires of ~~flesh~~ sense decay,

(20) This smoke of ~~soul~~ thoughts blow clean away,

(21) And leave with ancient night alone

(22) The ~~immortal~~ and enduring bone
~~senseless~~
stedfast

The Immortal Part

When I meet the morning beam
Or lay me down at night to dream,
I hear my bones within me say,
"Another night, another day.

"When shall this slough of sense be cast,
This dust of thoughts be laid at last,
The man of flesh and soul be slain
And the man of bone remain?

"This tongue that talks, these lungs that shout,
These thews that hustle us about,
This brain that fills the skull with schemes,
And its humming hive of dreams,-

"These to-day are proud in power
And lord it in their little hour:
The immortal bones obey control
Of dying flesh and dying soul.

"'Tis long till eve and morn are gone:
Slow the endless night comes on,
And late to fulness grows the birth
That shall last as long as earth.

"Wanderers eastward, wanderers west,
Know you why you cannot rest?
'Tis that every mother's son
Travails with a skeleton.

Lie down in the bed of dust;
Bear the fruit that bear you must;
Bring the eternal seed to light,
And morn is all the same as night.

"Rest you so from trouble sore,
Fear the heat o' the sun no more,
Nor the snowing winter wild,
Now you labor not with child.

"Empty vessel, garment cast,
We that wore you long shall last.
-Another night, another day."
So my bones within me say.

Therefore they shall do my will
To-day while I am master still,
And flesh and soul, now both are strong,
Shall hale the sullen slaves along,
~~Shall hale the sullen~~

Before this fire of sense decay,
This smoke of thought blow clean away,
And leave with ancient night alone
The steadfast and enduring bone.

ا.س. برادلی[1]

شعر به خاطر شعر

اصطلاح «شعر به‌خاطر شعر» یادآور عبارت معروف «هنر به خاطر هنر» است. قصد من به هیچ روی بررسی مفاهیم ممکن این عبارت، یا رسیدگی به‌کلیهٔ مسائل دامنگیر آن نیست. بلکه فقط بیان‌مختصر این‌است که من از این اصطلاح چه درمی‌یابم، وسپس، بعد ازمحافظت خویش ازیکی دوسوء تعبیر این فورمول، بررسی‌کامل‌تر یك مسألهٔ واحدکه بدان ارتباط دارد؛ و بعد، بی‌تلاش به قصد راست جلوه دادن سخن خویش، برسبیل توضیح گفتن کلامی چند. برآنیم که شعررا درجوهرخاص خویش، وقطع نظر از معایبی‌که در اکثر اشعار با آن هم‌نشین است، مورد توجه قرار دهیم. می‌خواهیم صورت

A . C . Bradley-۱

موزون‌شعررا ، نه فقط به عنوان یك حادثه یا یك محمل ، در ایدهٔ شعرجا دهیم . وسرانجام ازآنجاکه شعریعنی مجموعهٔ اشعار، برآنیم که یك شعررا به همان گونه که واقعاً هست ، درنظر گیریم . و دراینجا ، بی قصداحتجاج ، شاید بتوانیم گفت که یك شعر برآن گونه که هست توالی‌تجربه‌هاست ـ صداها، نقش‌های ذهنی (image) ، اندیشه‌ها ، عواطف ـ تجربه‌هائی که به هنگام خواندن یك شعربه شاعرانه‌ترین وجه‌مقدورآنهارامرورمی‌کنیم (A) . البته این تجربهٔ ذهنی ـ اگراین اصطلاح را به قصد اجمال بتوانم به کار برد ـ برحسب‌هرخواننده‌شعروگاه‌خواندن‌آن فرق‌می‌کند . یك شعردرمراتب‌بیشمار وجود دارد ، اماآن حقیقت والا درماهیت اشیاء نهفته است ، واکنون ما را بدان‌کار نیست .

پس فورمول « شعربه خاطرشعر» درباب‌این تجربه به‌ما چه‌می‌گوید. آن‌گونه‌که من می‌فهمم سخنان ذیل را : نخست این تجربه، درحد خویش، یك غایت مطلوب است وبه داشتنش می‌ارزد ، وارزشی‌دارد‌ذاتی. دیگرآنکه ارزش شعری‌آن درهمین ارزش ذاتی است ، ونه جای‌دیگر. ممکن است شعر به‌عنوان وسیله‌ای درکارمذهب وفرهنگ ، ازآنجاکه تعالیم را منتقل‌می‌سازد، عواطف راتلطیف می‌کند ، وهدفی را پیش می‌برد ؛ یا چون شاعررا به‌پول وشهرت‌می‌رساند واورا وجدانی‌آرام می‌بخشد، دارای ارزش‌های خارجی‌نیز. باشد . چه بهتر، بگذارید تا شعررا بدین معیارها نیزارزش نهند . اماارزش خارجی‌آن نه ارزش شعری‌آنست به عنوان یك تجربهٔ لذت‌بخش ذهنی ،ونه اینکه می‌تواند این‌ارزش را مستقیماً معلوم‌کند. این چیزی است‌که بایدآن‌را سراپا ازدرون جست وسنجید . وبراین دواصل ، این قاعدهٔ سومین اصل را نیز، اگرچند ضروری نیست ، می‌افزاید . چشم انداختن بر این هدف‌های خارجی شعر، چه ازطرف شاعرآنگاه‌که سرگرم تصنیف است ، وچه‌ازجانب خواننده‌درحین تجربهٔ‌یك‌شعر، ارزش شعری‌آن شعررا خواهد کاست . چنین می‌کند چون‌با بیرون‌کشیدن شعرازفضای‌ویژهٔ خویش، ماهیت‌شعرراتغییرمی‌دهد. زیرا ، برعکس برداشت معمولی ما ازاین عبارت ، ماهیت شعر باید نه یك پاره ازجهان واقع باشد ونه یك رونوشت آن ، که هم درنفس خویش باید جهانی‌باشدمستقل وکامل وخود مختار. برای تسخیرکامل این جهان بایدبدان درآمد ، با احکامش سازگارشد ، و برای چند زمانی اعتقادها و هدف‌ها و شرایط خاصی راکه درجهان واقع مال ماست ، به فراموشی سپرد .

ازسوء تعبیرهای زیان آورتری‌که ممکن است به‌علت این گفتار پدید

آید ، من جز به یکی‌یا دواشاره نخواهم کرد . نتایج مغرضانه‌ای راکه‌معمولا ازقاعدهٔ « هنر به‌خاطرهنر» اخذ می کنند ، خواهیم دیدکه بیشتر به دامن‌این عقیده می‌چسبانندکه هنرخود یك غایت مطلوب است . و از آنجا که عقیدهٔ نخستین ،که درنظرمن سراپا پوچ می‌نماید ، ازآن دیگری کاملا جداست ، نتایج‌آن بیرون ازموضوع گفتارمن است . فورموز « شعربرای خود یك‌غایت مطلوب است » در قبال مسائل گوناگون قضاوت‌های اخلاقی که ازاین حقیقت مایه می‌پذیرندکه شعردرحیاتی چند جانبه جاگزیده است ، هیچ ندارد که بگوید . چون به رغم‌آنچه هم که بگوید ، ارزش ذاتی‌اش ممکن است چنان حقیرباشد وتأثیرات خارجی‌آن چندان زیانبخش ،که هم عدم‌آن بهتر .این فورمول‌فقط می گوید که شعروصلاح شعر بشررا نباید در دوقطب‌مخالف‌گذاشت، چراکه شعرخود نوعی‌صلاح بشراست . ونیزآنکه ارزش ذاتی این‌گونه‌صلاح را نبایستی با مراجعهٔ مستقیم بدان‌دیگری معلوم کرد؛ که‌هر آینه چنان‌کنیم خویشتن را معتقد به چیزی خواهیم یافت خلاف انتظار . اگرارزش شعردر برانگیختن احساسات مذهبی است ، « راه بنمای ای نور مهربان »[1] را از نظرشعری برهیچ کدام ازترجمه‌های فراوان وسست‌مایه‌مزامیربرتر نبایدشمرد؛ و اگردرانگیختن احساسات وطن دوستی ، چرا باید شعر « اسکاتلندیان ، چه داریم »[2] را بر«ما نمی‌خواهیم بجنگیم»[3] ترجیح داد؛ واگر در تلطیف عواطف،اشعارسافو[4]را بسیارکم باید ستود ؛ واگردرتعلیم ، شعر« هنر حفظ سلامت »[5]اثرآرمسترانگ[6] باید ستایش بسیاربرانگیزد .

وبازقاعدهٔ ما را ممکن است بدنام‌کنندکه پیوند شعر را از زندگی می‌برد . و این اتهام مسأله‌ای چنان عظیم به وجود می‌آردکه باید اجازه خواهم تا هم جزمی سخن‌گویم وهم به اختصار . میان شعربا زندگی پیوند بسیاراست ، لیك باید گفت که پیوندها همه‌نهانی‌اند .آنها را می‌توان یك‌روح درون دوقالب خواند . یکی درمفهوم‌عادی خویش ازواقعیت بهره برده‌است، لیك‌ذهن را سیراب نمی‌تواندکرد . حال‌آنکه دیگری چیزی عرضه‌می‌دارد مایهٔ سیرابی ذهن ، درصورتی‌که واقعیت‌کامل درانبان‌آن نیست . رشدهردو دردوسوی موازی است‌که هرگز به‌یکدیگرنمی‌توانند رسید . وچنانچه اجازه

۱- Lead , Kindly light　　۲- Scots , wha hae
۳- We don't wont to lyght　　۴- Sappho
۵- Art of Preserving Health　　۶- Armstrong

دهیدم تا ازکلمه‌ای استفاده کنم که ما را بیشتر به‌کارخواهدآمد ، باید گفت که این هردوقرینه‌اند .ازاین روی است که این یك را به یاری‌آن دیگری باز می‌شناسیم ، وحتی، به مفهومی، به خاطراین است که بدان نظرداریم . وباز به همین دلیل باید گفت که شعرنه زندگی است و نه ، فاش بگویم ، رونوشت آن .آن دو ازهم جدایند ، نه فقط چون یکی را حجم بیشتراست و دیگری را صورتی کامل‌تر، بلکه نیزازآنجا که‌ازدوگونه‌هستی کاملا متفاوت بهره‌دارند. یکی را به‌عنوان موجوداتی که درعرصهٔ زمان ومکان‌جایگاهی معلوم رااشغال کرده‌اند ، وبرحسب این جایگاه‌احساس‌هائی‌آرزوهائی ومقاصدی دارندحس می‌کنیم.این‌یك‌تخیل را خوش می‌آید لیکن ، علاوه برتخیل ، به بسیاری چیزهای دیگر نیزوابسته است . اماآنچه‌که درشعرروباروی ما می‌نشیند ،در همان سلسلهٔ زمانی ومکانی دارای جایگاه نیست ؛ وهرآینه داشت یا دارد ، ازبسیاری چیزهائی که درآنجابدان وابسته بوده‌اند بریده است (B) . ازاین روی با احساس‌ها وآرزوها ومقاصد مربوط بدان مستقیماً کارش نیست ، وجز با ذهن اندیشمند سخن نمی‌گوید ــ ذهنی برعکس یك ذهن پوچ وبی‌بهره ازاحساس ، ذهنی سیراب ازنتایج ملموس ، لیك با وجودآن اندیشمند ــ از این روی یك دلیل عمده که چرا شعربرای ما ارزش شعری دارد ، اینست که به طریقهٔ خاص خویش چیزی را به ما عرضه می‌کند که ما در عرصهٔ حیات یا طبیعت به‌صورتی دیگر بدان برخورد می‌کنیم . با وجود این‌معیار ارزش شعری‌آن فقط اینست که‌آیا ذهن را سیراب می‌کند یا نه ؟ و مابقی وجود ما ، مثلا دانش یا شعورما ، درباب شعر تاجائی حق داوری دارندکه درذهن ما خود به صورتی دیگرظاهرشده باشند . بنا براین علم شکسپیر به بصیرت معنوی خویش ، عظمت روح میلتون ، نفرت شلی[1] از نفرت ، یا عشق اوبه‌عشق ، وآرزوی اوبه‌دستگیری ازمردم وشادکردن‌آنان ،که ممکن است شاعری را دراوقات اندیشیدن تحت تأثیرقرارداده باشد ، همه‌هیچ گونه ارزش شعری ندارند . اینان ازارزشی چنان برخوردارند فقط‌آنگاه که‌چون از درون وجود یکپارچهٔ شاعر می‌گذرند ، به صورت جلوه‌های تخیل او درآیند ، و در این گونه موارد تردید نیست که درجهان شعرازقدرتی عظیم برخوردارند .

حال می‌رسیم به سومین سوءتعبیر که موضوع گفتارمن است . می‌گویند

Shelly – ۱

که این فورمول شعر را ازمعنا تهی می‌کند، ودرحقیقت آئینی است برمبنای صورت به خاطرصورت. «باکی نیست که شاعرچه می‌گوید، هرآینه سخن خویش را خوب اداکرد». «چه،» از نظرشعری هیچ اهمیت ندارد، و «چون» است که بایدش قدرشناخت. معنا، مضمون، محتوی، جوهر، اینها همه هیچ‌اند. مضمونی نیست که شعر نتواندش به‌کار گیرد، واین صورت وطرز پرداخت است که همه چیزاست، حتی‌ازاین هم بیش، به معنا نه‌فقط اعتنائی نیست، که رمزهنر«کشتن» معنا است به ضرب صورت. «این گونه جمله‌ها و عبارت‌ها را درنقدهای ادبی، ودیگرنقدهای هنری‌روز همه‌جا می‌توان دید. این قبیل سخنان کلیهٔ موجودی ذهن نویسندگانی است که از آنها همانقدر نکته درمی‌یابند که می‌توانند پی بردکه آنها درهرحال اینهمه‌بی‌مایه نیستند. ولی می‌بینیم نویسندگانی هم که‌باید عزیزشان داریم، چه معروف باشند وچه گمنام، کسانی ازقبیل استاد سینتسبوری[1]، شادروان ر.ا.م. استیونسون[2] شیلر[3] وگوته[4] نیزاین‌عبارت‌ها را صریحاً به‌کاربرده‌اند. وحتی‌در کشوری که پرورشگاه جمال‌شناسی بوده است، این‌عبارت‌ها در مکتبی حکم شعاررا پیداکرده‌اند. این عبارت‌ها از دهان‌کسانی بیرون می‌تراودکه در گونه‌ای هنریا خود دست به‌کاردارند، یاآنکه، به پاس مطالعه در آن، به اظهار نظردرروش‌های‌آن علاقمند شده‌اند. این گونه سخن‌ها یك خوانندهٔ عادی‌را ـ چندان‌عادی‌که بتوانم گفت‌ازاوچه می‌خواهم ـ برمی‌انگیزد تا احساس کندکه هرآنچه راکه درهنردل بدانها پیوسته داشت، از او دارند می‌ربایند. او می‌گوید «ازمن می‌خواهیدتا در درسدن مادونا[5] چنان نگاه‌کنم‌که‌گوئی‌یك قالیچهٔ ایرانی است. به من می‌گوئیدکه ارزش شعری هملت جز درشیوه و هنرعروضی‌آن نیست. واینکه علاقهٔ من به شخص هملت وسرنوشت او جزیك دلبستگی عقلانی یا اخلاقی نیست. به یاوه می‌گوئیدکه برای لذت بردن از شعر«عبورازمانع»[6] هرگز نبایستی‌دربندآن بودکه تنیسون[7] درآن شعرچه می‌گوید، وجز به طرز گفتار نباید اندیشید. ولی در این صورت شعر، در دیدهٔ من، قدری افزون‌ترازیك‌رشته ابیات بی‌معنا نخواهدداشت. ونمی‌توانم

---

۱ ـ Professor Saintsbury

۲ ـ R. A. M. Stevenson

۳ ـ Schiller

۴ ـ Goethe

۵ ـ Dresden Madona

۶ ـ Crossing the Bar

۷ ـ Tennyson

پذیرفت که سرایندگان هملت وعبور ازمانع شعرخویش را همین گونه درنظر می‌آوردند.»

این گونه گذاردن معنا ، مضمون ، محتوی‌شعررادریك قطب،وصورت، نحوهٔ پرداخت را درقطبی دیگر،میدانی است که در این مقال سعی دارم از میان‌آن به وجود طریقی اشاره کنم . این یك میدان جنگ است ونبرد برسر چیزی بزرگ در گرفته است . لیکن نعره‌های جنگاوران سخت نا مفهوم است . ازگفتار به اصطلاح « صورت‌گرایان » می‌توان احیاناً پنج شش‌گونه معنا برآورد . دریك معنا ، سخن ایشان درچشم من اصولا راست می‌آید ؛ ودرمعنائی که یك خوانندهٔ عادی از آن درمی‌یابد همه دروغین وزیان‌بخش ، دورازخرداست‌تظاهر به‌این که‌من‌می‌توانم ، طی چند دقیقه گفتار ، بحثی را به سامان رسانم که برسرماهیت هنردرگرفته است وشاید به مسائلی کشد که‌هنوز راه حلی برایشان‌متصورنیست .لیکن ، به هرتقدیر، می‌توان نکاتی‌را که غالباً دراین مباحثات باهم مخلوط می‌شوند جداکرد ومشخص گذاشت .

بنا براین بگذارید تانخست مضمون رادریك مفهوم خاص‌درنظرآریم. بیائید ازمضمون همان را استنباط کنیم که در ذهن ماست چون به هنگام نگاه برعنوان شعری ناخوانده می‌گوئیم شاعراین یاآن مضمون را برای خویش برگزیده است . تاآنجاکه من می‌توانم دریافت ، در این مفهوم ، مضمون به‌طورکلی‌چیزیست‌واقعی یا خیالی، که در ذهن مردم کما بیش تحصیل کرده وجود دارد . مضمون«بهشت گمشده » [1] ، آن گونه که در ذهن‌مردم انجیل‌- خوان است ، داستان تبعید آدم است از ملکوت ، و مضمون « قصیده برای چکاوك » [2] اثرشلی ، افکاری خواهد بودکه با شنیدن‌کلمهٔ چکاوك درذهن یك آدم تحصیل‌کرده نقش می‌بندد بی‌آنکه ازخود شعرچیزی بداند . اگرعنوان شعر ، از خود شعر ، بسیارکم یا به‌کل هیچ به ما نمی‌رساند ، پس مضمون شعرچیزی خواهد بودکه ازمراجعه به فرهنگ لغات یاکتابی از همان قبیل به دست خواهدآمد ، یا اشاره‌ای‌کوتاه ازجانب کسی که قبلا شعر راخوانده وفی‌المثل گفته است که مضمون شعر «دریانورد پیر»[3]داستان ناوبانی است که یك مرغ طوفان را می‌کشد ، وبدان‌گناه اسیردرد می‌شود .

وحال مضمون دراین مفهوم (ومن قصد ندارم‌آن را در هیچ مفهوم دیگربه‌کاربرم) در ذات شعر نیست ، و بیرون آن است . معانی « قصیده

۱ – Paradise Lost

۲ – Ode to a Skylark

۳ – The Ancient Mariner

برای چکاوک » افکاری نیست که مردم عادی از کلمهٔ چکاوک درمی‌یابند ، که هرچه هست از شلی است ، به همان اندازه که زبان ساخته وپرداختهٔ اوست . بنابراین مضمون یك چیزست و شعر و صورت و معنا چیزدیگر. این که مسلم شد ، تردید نمی‌ماند که ارزش شعر در مضمون آن نیست ، بلکه در متضاد آن ، یعنی خود شعراست . مضمون چسان می‌تواند معیارشناسائی قدرشعر قرار گیرد درصورتی که دور نیست ازیك مضمون اشعار فراوان سازند وهرکدام با معایب ومحاسن کم وبیش . یا درحالی که شعری کامل می‌توان ساخت با مضمونی ناچیزهمچون یك گنجشك دست‌آموز، یا ، اگرسخن ماکولی[1] را باور کنیم ، شعری کما بیش بی‌ارزش با مضمونی‌چنان شگرف همچون هرکجائی بودن‌خدا . اینجاست که‌حق کاملا با صورت گرایان است . نه اینکه اینان برچیزی بی‌مقدار تکیه زده‌اند . نبرد صورت گرایان علیه گرایش ماست به اینکه یك اثر هنری را هیچ نپنداریم‌مگررونوشت یا یادآورچیزی که قبلا درذهن ما بوده است ، یا ، دربهترین احوال ، به‌عنوان اشاره به اندیشه‌ای که از دیدآشنای ما به‌کمترین مقدارجدا گشته است . تماشاگری که دریك نمایشگاه نقاشی تفرج می کند واظهارنظرمی‌نماید که‌فلان تصویرشبیه پسرعم اوست ، یا فلان منظره درست تصویری است‌اززادگاه‌وی؛ یا تماشاگری که بعدازخشنودساختن‌خویش به‌اینکه‌تصویری عکس الیاس نبی‌است، محظوظ از این بازشناسی مضمون،ازآن‌می‌گذردتادردیگری‌مضمون،آری‌فقط مضمون وديگرهيچ ، را بجوید ،آیا سوای نمونهٔ افراطی این‌گونه‌گرایش چه می‌تواند باشد ؟ این گرایش پارهٔ بزرگی ازسخن سنجی‌های ما راخراب کرده است ؛ مثلا قسمت عمده‌ای ازنقدآثارشکسپیررا،که با تمام هوشمندی وحقایق‌نسبیی که درآن است هنوزنمایشگراینست که هیچ‌یك ازسخن‌شناسان، برای درآمدن به ذهن شکسپیر، حاضرنشده‌اند ذهن خویش را رها کنند. و و رد این عیب را در آثار سخن شناسی بزرگ چون کالریج[2] ،آنگاه که کشاکش متعالی هملت را تا حد نقشی ازناتوانی غمناك‌خویش فرومی‌کشاند، می‌توان جست . هزلیت[3] نیزازاین تأثیر به هیچ روی گریزنیارست ، وفقط سومین این سخن شناسان بزرگ ، یعنی لمب[4] بودکه ظاهراً ذهن نویسنده را ارائه داد .

ونیزدراین حقیقت جای تردید نیست که پیشاپیش نه می‌توان گفت که

---

۱ – Macaulay ۲ – Coleridge
۳ – Hazlitt ۴ – Lamb

خلعت کدامین مضمون به‌بالای هنر راست می‌آید ؛ و نه می‌توان از مضمونی یاد کرد که احیاناً در بارهٔ آن یك شعر خوب نتوان ساخت. تقسیم مضامین به دو گروه زیبا و دل انگیز و زشت و ناخوش ، وسنجیدن اشعار بدین معیار که مضامین آنها به کدامین گروه تعلق دارد، فروافتادن است به‌همان چالهٔ مذکور، یعنی اشتباه کردن تصور قبلی خویش با قصد شاعر. آن را باید با چیزی که درون شعر است قضاوت کرد ، نه به معیار همان چیز بر آن گونه که قبل از دست بردن شاعر به سوی آن وجود داشته است . و چطور می‌توان جرأت کرد و پیشاپیش گفت که شاعر نمی‌تواند از چیزی که در دیدهٔ ما جز فریبکارو بی‌نورو ناخوش نیست شعری اصیل سراید . این مسأله که یك شاعر، بعد از سراییدن شعری ، آیا باید آن را به طبع رساند ؛ یا آنکه آیا یك پیرو اخلاق نادان ، یا یك اهل تمنای بی‌اطلاع آنچه را که در اثر شاعر است با محتوی ذهن خویش اشتباه نخواهد کرد ، بدین مقوله هیچ مربوط نیست. این مسأله‌ایست دیگر و مربوط به اخلاق، نه هنر. شك نیست که پیروان هنر برای هنر عموماً هواخواه طریق دلیرانه خواهند بود و حاضر نیستند پارهٔ نیرومندتر خلق را در پای بخشی که ناتوان‌تر و پست‌تر است قربانی کنند . اما اعتقاد ایشان آنها را به هیچ روی در بند این عقیده اسیر نمی‌سازد. روزتی[۱] ، که درقبال اثرات اخلاقی شعر بسیار حساس بود یکی از بهترین غزل‌های خویش را که مورد ستایش تنیسون قرار گرفته بود، نگذاشت منتشر کنند . به عقیدهٔ من ، او چنین کرد چون آن را شهوانی خوانده بودند . بر رأی روزتی باید دریغ خورد ، ودرعین حال بر وسواسش آفرین خواند . ولی درهر صورت، دراین قضاوت او به جای یك تن از افراد ملت نشسته بود ، نه بر اریکهٔ یك هنرمند .

بدین قرار، تا اینجا می‌نماید که حق با صورت گرایان است . اما به عقیدهٔ من صورت گرای نیز پا از گلیم خویش فراتر نهاده ، هرآینه اعتقاد کند که در شعر مضمون را هیچ اهمیت نیست و در نظر شعر همهٔ مضامین یکسانند. این اظهار نظر که می‌توان شعری خوب ساخت در بارهٔ یك نوك سنجاق، و یك شعر بد در بارهٔ تبعید آدم از ملکوت ، حجت او را به هیچ روی ثابت نمی‌کند . این حقیقت می‌رساند که مضمون هیچ چیز را مسلم نمی‌کند ، اما نه آنقدر که هیچش باید انگاشت . تبعید آدم واقعاً مضمونی دلپذیرتر است تا نوك یك سنجاق . مضمون تبعید آدم ، برای فراهم شدن اسباب شعر ، فرصت‌هائی می‌آفریند که هم وسعت دامنهٔ آنها بیشتر است و هم تأثیرشان عمیق‌تر. وحقیقت

Rosetti – ۱

این است که مضمونی ازاین دست ،آن گونه که درذهن مردم عادی است ،پیش ازآنکه شاعر بدان روی‌آورد خود از نظر زیبائی دارای ارزشی است . اگر بخواهید می‌توانید برآن نام شعرخام یا شعر ناپرورده گذارید . این یك اندیشهٔ مجرد یا یك حقیقت مجزا نیست ، بلکه اجتماعی است ازتصویرها ، صحنه‌ها ، وقایع‌واعمال که ازپیش ذهن عاطفی را خوش می‌آیند ، وپیشاپیش تا حدی سامان یافته وشکل گرفته‌اند . با وجود این ، یك شاعر بد از این مضمون یك شعربد خواهد ساخت . اما درچنان صورتی خواهیم گفت که او مرد میدان این مضمون نبود . ولی این گونه بهانه نخواهیم ساخت اگردر بارهٔ نوك یك‌سنجاق نیزشعر بدی‌سرائید . یك شعرخوب دربارهٔ نوك یك‌سنجاق، تقریباً یقین است که مضمون خویش را ، بس بیشترازآنچه که ازیك‌شعرخوب دربارهٔ تبعیدآدم دیده می‌شود ، تغییرخواهد داد. وبسا که مضمون خویش را چنان دگرگونه بسازد که ما بگوئیم « مضمون شعر شاید نوك یك سنجاق باشد ، ولی معنای‌آن رابا این مضمون ارتباط چندانی نیست » .

این ما رابه مسألهٔ‌یك تضاد که ازنوع دیگراست خواهدکشید .محتوی منظومهٔ «بهشت گمشده» آن‌تصویرها، صحنه‌ها،و وقایعی نیست که سازندهٔپاره‌ای از آن مضمونندکه بنام تبعیدآدم خوانده می‌شود. لیکن در« بهشت گمشده » تصاویر ، صحنه‌ها ، و وقایعی را می‌توان جست که با آنها کمابیش شباهتی دارند . اینان ومقداربسیاری چیزهای دیگر ازاین قبیل را می‌شود به‌عنوان محتوی وصف کرد ، وآنگاه مقابل زبان موزون گذاشت که صورت نام دارد . مضمون نقطهٔ مقابل صورت نیست ، نقطهٔ مقابل سراپای شعر است . محتوی درون شعر است و نقطهٔ مقابل‌آن ، یعنی صورت ، نیز درخود شعر جادارد. من این تضاد ها را در حال حاضر به نقد نمی‌کشم ، لیکن پرواضح است که هر کدام از دیگری جداست . این عملا همان تمایزیست که در نقد قدیمی حماسه و نمایشنامه مورد استفاده قرار گرفته است ، و از روزگار ارسطو، البته نه همواره با رونق و شکوهی تمام ، در کار بوده است . برای نمونه ادیسن [1] در بررسی «بهشت گمشده» افسانه ، چهره‌ها ، و عواطف‌را به‌ترتیب مورد بررسی قرار می‌دهد ، که اینها محتوی را تشکیل می‌دهند ؛ بعد ، به زبان ، یعنی طرز گفتار و موزونی کلام ، می‌پردازد که صورت است. بر همین‌منوال می‌توان‌معنا و محتوی یك شعر غنائی‌را از صورت آن مجزا کرد .

حال معتقدم که معلوم خواهد شد قسمت اعظم‌مباحثه‌ای که اینك‌مورد

Addison – ۱

گفتگوی ماست ، از مخلوط کردن این وجوه متمایز یعنی محتوی وصورت، و مضمون و شعر آب می‌خورد . یك صورت گرای افراطی تمام‌هم خویش‌را در کار صورت می کند ؛ چرا که معتقد است نقطهٔ مقابل آن فقط مضمون است. خوانندهٔ عادی به خشم می‌آید .اما او نیز به همین اشتباه مبتلاست، ودرستایش مضمون سخنانی ساز می کند که همه در شأن محتوی است . اینك ازآنچه که منظور نظر دارم یك نمونه می‌خوانم . در تـوجیه سخنان زیرین یك سخن شناس خوب ، من فقط می‌توانم فرض کنم که‌او نیز به‌همین بلای‌عدم تمیزدچار آمده است . «از آنجا کـه جوهر شعر ، یعنی نمودهـای طبیعی و افکار و احساس های مردم ، هیچ گونه تغییری نمی‌پذیرد ، اختلافی که میان یـك شاعر با شاعری دیگر حکمفرماست همه مبتنی است بر نحوهٔ کار برد زبان، وزن ، بحر ، آهنگ ، و غیره درمورد این عنصر تغییر ناپذیر» . اینجا بر سر محتوی «بهشت گمشده» ، یعنی داستان ، صحنه‌ها، و عواطف موجود در آن چه‌آمده است ؟ همه از صحنه یکسره پاك شده‌اند. هیچ نمانده است‌مگر صورت در یك قطب ، ودر قطب دیگرفقط یك عنصر تغییر ناپذیر، یعنی نمود-های طبیعی و افکار و احساس‌های خلق . حتی از مضمون هم خبری نیست . حال اگر کسی آمد و صورت را بنیاد تمام‌ارزش‌ها شمرد ، باید تعجب کرد؟

تاحال قبول کرده‌ایم که تضاد محتوی با صورت نکته‌ای است معتبر، و همیشه یك معنی دارد. در واقع چندین معنی دارد لیکن ما آن را به‌همین شکل بازمی گذاریم و به‌مسالهٔ اعتبار آن‌می‌پردازیم. ازطرح این‌مسأله‌چاره نیست ، زیرا ناگزیر دوحجت‌را باید‌مورد بررسی‌قراردهیم. یکی آنکه‌ارزش‌شعری‌همه، یا قسمت‌اعظم آن، به‌محتوی بستگی‌دارد،ودیگر آنکه‌همه، یاقسمت‌اعظم ارزش یك‌شعر درصورت آن‌است . حال این‌دوحجت‌چه‌راست‌باشند وچه‌ناراست،دست‌کم‌واضح می‌نمایند.ولی، به‌نظرمن،خواهیم‌دید که‌هر دو دروغند یا بی‌معنی.دروغ اگر به چیزی‌اشاره‌دارند بیرون از ذات شعر ، و بی‌معنی‌اگر به چیزی‌در درون آن . چون از آنها مگر چـه چیز می‌توان دریافت ؟ اینکه در هر شعر دو عنصر یا دو جزء می‌توان جست ؛ صورت و محتوی . و نیز آنکه هر دو را می‌توان مجزاکرد و بیرون از دیگری در نظرگرفت ، آنسان که چون‌سخن از یکی رفت دیگری در میانه نباشد.و گرنه‌چگونه می‌توان پرسید که‌ارزش در کدامین است ؟ ولی راست آنکه دریك شعر ، صرف‌نظرازمعایب آن، چنین عوامل یا اجزائی وجود ندارد . و از همین روی پرسیدن این که ارزش در کدامین است یکسره بی‌معنی است . از جهت دیگر ، اگر صورت ومحتوی،

که بدانها اشاره رفت ، در شعر وجود نداشته باشند ، هر دو حجت دروغ است ؛ چرا که از ارزش شعری یك شعر در خود آن شعر است .

آنچه که قصد من است چیزی است نه تازه‌و نه مرموز ، و معتقدم که در نظر هر کس که شعر را همان‌گونه که شاید می‌خواند ، و تجربهٔ خویش را دقیقاً بررسی می‌کند، کاملا روشن است . از شما می‌پرسم وقتی که شعری را می‌خوانید ـ نه آنگاه که آن را تجزیه و تحلیل می‌کنید ، چه رسد به نقد ـ بلکه آنگاه که می‌گذاریدش تا در حالی که نکته به نکته پیش‌می‌رود، با به کار انداختن تخیل لذت‌آفرین شما ، به بالاترین وجه ممکن برشما اثر بگذارد ـ آیا معنایا یك محتوی‌خاص را به عنوان یك چیز ،وبعضی‌صداها را به عنوان یك چیز دیگرمی‌توانید جداگانه تشخیص‌داد و مایهٔ‌لذت‌شمرد؛ و آنگاه مانند دو چیز جداگانه به تقریبی با یکدیگر پیوند داد ؟ مسلماً نه، و جدائی این‌دو بیش از تشخیص جدائی خطوط چهرهٔ آدمی‌در وقت‌خندیدن؛ و احساسی که این خطوط بازگو می‌کنند نیست. درست بر همان نشانه که این خطوط و مفهوم آنها یکی هست و دو نیست ، در شعر نیز معنا وصداها را ازهم‌جدا نمی‌توان کرد. و اگر بتوانم چنین گفت ؛ یك معنای آهنگین،یا یك آهنگ‌معنادار در کاراست.در وقت‌خواندن«خورشید گرم وآسمان‌صاف است»، نقش‌یك خورشید گرم ویك‌آسمان‌صاف را ازیك سوی ، وبعضی صداهای‌موزون را ازسوی دیگرهر کدام‌جداگانه تجربه‌نمیتوان‌کرد. تجربهٔ‌آن‌ها دوشادوش و کنار هم‌نیز میسر نیست ، بلکه‌تجربه‌ای‌است از هر کدام درون آن‌دیگری. و بر همین قرار ، وقتی که نمایشنامهٔ هملت را می‌خوانید ، وقایع وچهره‌ها چیزی نیستندکه بتوان بیرون از فضای الفاظ‌آنها را به تصور درآورد. آنها را نکته به نکته همه در کسوت الفاظ می‌شناسید ، و کلمات را تجلی‌گاهشان می‌گیرید . سپس آنگاه که از فضای تجربهٔ‌شعر بیرون آمده‌اید لیك شعردر یاد شما باز مانده است ، شك نیست که با تحلیل آن می‌توانید این وحدت بسیط را بشکنید، و صورت و محتوی را،هر کدام کمابیش‌جداگانه ؛ بررسی کنید . ولی اینهاهمه چیزهائی است‌درون ذهن تحلیل‌گرشما و نامش‌تجربهٔ شعر ، نه در خود شعر. و اگر بخواهید خود شعر را باز یابید ، باترکیب این دو حاصل آن تجربه بدان دست نخواهید یافت که فقط با بازگشت به تجربهٔ شعری است که بدان باز می‌توان رسید . وآنچه که باز می‌یابید، اختلاط دو عامل نیست ، بلکه بسیطی است یکپارچه ، که درآن جداکردن صورت از محتوی همانقدر امکان پذیر است که جداکردن‌خون زنده ازجانی

که در مادهٔ خون است . این وحدت ، چنانچه چنین دوست دارید ، جنبه‌ها یا صورت‌های گونه‌گون دارد . لیکن اینها عوامل یا اجزاء جداجدا نیستند، و هر آینه به امتحان یکی برخیزید ، خواهید دید که دیگری نیز همانجاست. صورت معنی بخوانیدشان اگر چنین می‌پسندید؛ اما نه صورت و معنی به‌عنوان دو چیز متقابل که در حجت‌های یادشده بدانها اشاره رفت . این دو راحتی‌ساز کار هم نمی‌شود گفت ، چرا که جدا نیستند و بسیطی واحدند نهایت از دیدگاه‌های مختلف ، و در این مفهوم هم‌ذات . خواهید گفت که این هم‌ذاتی صورت با معنی اتفاقی نیست ، بلکه چیزیست در جوهر شعر تا آنجا که شعرش می‌توان گفت ؛ وچیزی در جوهر تمام هنرها تا آنجا که هنر زیبندهٔ آنهاست. درست برهمان نشانه که در موسیقی صدا ومفهوم دردو قطب مخالف جانگرفته‌اند، بلکه صدائی در کار است که در آن معنائی است ، و اگر از معنا بپرسید شما را فقط به صداها حوالت خواهندداد ؛ و درست برهمان نشان که در نقاشی مفهومی اضافه بر رنگ وجود ندارد ، و هر چه هست مفهومی است در ذات رنگ ، یا رنگی نمایشگر یك معنا، و به راستی بر هیچ کس میسر نیست که آن معنارا به‌صورتی دیگر مگر به‌زبان رنگ ، و به زبان همان رنگ ، بازگو کند، در شعر نیز صورت راستین و محتوی راستین نه جداگانه هستی می‌توانندیافت ، و نه آنکه می‌شود آنها را جدا تصور کرد. از این رو اگر از شما بپرسند که ارزش یك شعر آیا در محتوی نهفته است که فرآوردهٔ تجربهٔ شعر است، و در این صورت فقط در تحلیل اندیشمندانه حضور دارد ، یا درصورتی که آن نیز به همین منوال فراهم‌آمده و هستی‌اش بر بنیاد همان تجربه است ؛ پاسخ خواهید داد «در هیچ کدام، نه این و نه آن ، و نه حتی در هرگونه پیوند آن دو ، بلکه در ذات شعر ، آنجا که از این دو خبری نیست».

پس اینجا دو قطب مقابل داریم یکی مضمون و دیگری شعر. این نکته روشن و معتبر است و این سؤال که ارزش در کدامین قابل فهم. پاسخ این است که در شعر . آنگاه می‌رسیم به تمایز صورت از محتوی. اگر محتوی عبارت باشد از افکار ، نقش‌های ذهنی ، و چیزهای دیگری از این دست که جدا جدا در نظر گرفته شوند ، و صورت زبانی موزون که مجزا فرض شده است ، این وجه امتیاز را می‌توان ممکن شمرد . لیکن این تمیز دادن جنبه‌های شعر است نه در ذات آن ، و ارزش نیز در هیچ کدام از آنها نیست. اگر قصد از صورت و محتوی چیزی باشد در ذات شعر ، پس وجود هر کدام در

آن دیگری نیز اسیر است ، و این سؤال که ارزش در آن است یا این ، جزیا وه نیست . شك نیست که با کمی کلی بافی می‌شود گفت که در فلان شاعر، یا فلان شعر محتوی غلبه دارد ، و در فلان شعر دیگر صورت ؛ و بر همین اساس بحثی جالب را دنبال کرد، گو اینکه در باب ارزش هیچ اصل یا مسالهٔ نهائی لمس نخواهد شد . وقطع نظر از این نکته ، من فایده و ضرورت این جدائی را البته انکار نمی‌کنم . از آن چشم نمی‌توان پوشید. در نظر گرفتن وقایع و چهره‌های یك نمایشنامه از یك سوی ، و سبك یا شیوهٔ عروضی آن از سوی دیگر ، کاری است هم درست و هم ارجمند ؛ البته تا آنجا که از یاد نبرده باشیم درچه کاریم. اما یك سخن شناس راستین ، هنگام بحث از این دو ، آنها را چون دو چیز واقعاً جـدا از هم نمی‌انگارد . در ذهن او هیچ نیست مگر کلیت شعر ، تجربهٔ شعری که اینها فقط عرض‌های آنند . و هدف او همواره تکرار پرمایه‌تر ، راست‌تر ، و فشرده‌تر آن تجربه است، از سوی دیگر ، هر گاه که مسالهٔ اصول ارزش شعر پیش کشیده شود ، این جنبه‌ها را باید به صورت اجزا از هم سوا نهاد، و جدا جدا در نظر گرفت وهمین‌جاست که این دو بدعت که ارزش شعر در این است یا آن، جان می گیرند؛ بدعت‌هائی که به یك اندازه دروغند ، چرا که در طریقت آنها هم صورت و هم معنی بیرون شعر قرار دارند. جائی که ارزش شعر نمی‌تواند باشد.

دربارهٔ بدعت محتوی جدا شدنی از شعر ، چند کلام دیگر کافی است. این بدعت را کمتر تحت قاعده آورده‌اند . ولی شاید بعضی معتقدان بی‌اطلاع این عقیده بگویند «شك نیست که سیر وقایع و چهره‌های هملت همه در خود نمایشنامه وجود دارند ؛ و نیز تردید نیست که من می‌توانم آنها را در ذهن داشته باشم، گو اینکه الفاظ از خاطرم رفته باشد . من خود اعتراف دارم که کل شعر به تسخیرم نیست ، لیکن قسمتی از آن ، و مهم‌ترین بخش‌های آن در تصرف من است .» پاسخ من این است: «اگر با هیچ مسألهٔ اصولی کار نداشته باشیم ، حرف شما را می‌پذیرم به جز قسمت آخر را، که خود چنین مسأله‌ای را مطرح می کند . به طورکلی قبول دارم که سیر وقایع و چهره‌ها، آن گونه که شاید در تصور شماست ، و بسیاری چیزهای دیگر همه در ذات شعر نهفته است. حتی دراین صورت نیز شما نمی‌توانیدادعا کنید که بر تمام این گونه چیزها که همه در خود شعر است تسلط دارید. زیرا ، بافراموش کردن الفاظ ، دقایق بیشماری را که در سیر وقایع و چهره‌ها هست از کف می‌دهید. و چون مسالهٔ ارزش پیش کشیده شود، من باید تأکید کنم که سیر وقایع

و چهره‌ها آنگونه‌که در تصور شماست ،در خود هملت هرگز وجودندارد. اگر جز این است آنها را نشان‌دهید. یقیناً نخواهید توانست. آنچه‌که در هرلحظه از توالی تجربه‌هائی که به نام هملت معروف است می‌یابید ، مگر الفاظ نیست. و در همین الفاظ است‌که به طورکلی سیروقایع و چهره‌ها(بس بیشتر از آنچه‌که شما از این دوکلمه به ذهن دارید) تمرکز یافته‌اند. اما تجربهٔ شما ترکیب آن دو به‌عنوان افکاری در یك سو و صداهائی درسوی دیگر نیست، بلکه تجربهٔ چیزی است که‌دربسیط آن این‌دو به طرزی‌جدائی ناپذیر به هم در پیوسته‌اند و ترکیب شده‌اند. اگر انکارکنید من بی‌شك یا پاسخی نخواهم‌داشت.یا فقط خواهم گفت‌که باید پذیرفت‌که شما یانمی‌توانید شعری راچنانکه می‌شایدبخوانید، یاآنکه تجربهٔ خویش‌را بدتعبیرمی‌کنید. اما اگر انکار نکنید، اعتراف خواهیدکرد که سیروقایع و چهره‌های یك شعر، آنسان‌که شماآنها را جداگانه مجسم می‌کنید،اجزاء شعر نیستند،بلکه فرآورده‌هائی هستند از آن،که‌ذهن‌اندیشمندشما پرورده است ؛ مثالی‌بی‌مایه از یك جنبهٔ شعرکه ازاصل خویش جداگشته است. ولی من سر ستیزندارم، بلکه حتی تأکید می‌کنم‌که در وقت مطالعهٔ یك شعر بلند چون هملت‌گهگاه ضرورت دارد که تجربهٔ شعری خویش را متوقف‌گردانیم ،تا با فراهم‌کردن محصولی اینچنین‌و پرداختن بدان ، تجربهٔ‌خود را سرشار کنیم . و درمفهوم وسیع شعر، قصد من سنجیدن ارزش شعری این محصول ، آنسان‌که شماآن را از شعر جدا می‌پندارید، نیست. این شبیه‌است‌به خاطرات ما ازقهرمانان تاریخ یا افسانه‌ها، که در فضای ذهن همه درحرکت اندو صورت‌هائی‌هستند حتی واقعی‌تراز مردم زنده، و در دیدهٔ ما بسیارعزیز ، اگر چند ازگفتار ایشان هیچ به‌خاطرنداریم . ارزش شعری افکار و نقش‌های ذهنی‌ماازه«محتوی» یك شعر، اگر هیچ‌بتواندکافی باشد، همین است.با وجود این ارزش شعری یك شعر را نمی‌تواند معلوم کند. زیرا (از دعاوی متقابل «صورت» صحبتی نکنیم) هرچه‌که بیرون از ذات شعر باشد این نخواهد توانست ؛ و این‌ها، به صورتی که هستند ، همه بیرون شعر قرار دارند .

حال‌باید پرداخت به‌صورت یعنی‌سبك و حالت عروضی. در شعرچیزی به نام صورت محض وجود ندارد. هر صورتی تجلی‌گاه معنائی است. البته ممکن است سبك ، با انتزاع از معنای خاصی که به دوش دارد، بازهم خود ازنظر زیبائی ارزشی داشته باشد؛ کمااینکه در یك جملهٔ‌خوش‌ساخت‌می‌توان، تقریباًفارغ از اندیشهٔ معنا، از ترکیب الفاظ لذت برد. حتی در این صورت

نیز صورت حامل معنائی است ـ مثلا نظم، آرامش، و سرعت‌حرکت افکاررا در ذهن نویسنده‌برابر حواس خواننده‌می‌گذارد ـ ولی بازگوی معنائی‌ویژهٔ آن جملهٔ خاص نیست. و نیز ممکن است‌با متوقف ساختن تجربهٔ شعری‌این عنصر تقریباً سازندهٔ سبك را تجزیه و مجزاکرد،و جداگانه و به‌طورنسبی مورد بررسی قرار داد. لیکن اگر زیبائی سبك را چنین ارزیابی‌کنند، درخور اهمیت نیست. نمی‌توان یك ساعت راصرف خواندن نوشته‌ای کردکه هیچ‌گونه حسن دیگری‌ندارد، وهمچنان‌لذت برد. و درتجربهٔ‌شعر بدین‌گونه ارزش‌هرگز به طور مطلق پی نمی‌توان برد. در اینجانیز شیوهٔ‌نگارش‌بازگوی معنائی خاص است یا جنبه ایست از آن بسیط‌که یك طرف دیگرش‌معناست. بنابراین تفاوت نمی‌کنداگرآنچه راکه‌در می‌یابید معنائی اداشده، یاصورتی معنی‌دار بخوانید. شاید لازم باشد در اینجادست در دامن‌مردان صاحب‌نظر زنم؛ کسانی چون ماتیوآرنولد[1] و والترپیتر[2]، که این یك بدون‌تردید صاحب نظریست‌که صورت‌گرایان دراو به‌دیدهٔ‌کوچکی نخواهندنگریست. جان‌کلام تعلیمات پیتر دربارهٔ‌سبك چیست، اگر این نیست‌که سرانجام یك حسن‌سبك راستی است یا شایستگی، اینکه لفظ و عبارت و جمله همه بایستی بازگوی کامل پندار و احساس و نقش‌های ذهنی فکر نویسنده باشند بـرآن گونه‌که وقتی ازکیتز[3] سخنی در وصف چیزی می‌شنویم، بانگ برکشیم که «این خود آن‌چیزاست»؛ چندانکه، به‌قول‌آرنولد، الفاظ نشانه‌هائی‌هستند معادل باچیز-هائی‌که «مجسم‌می‌کنند»؛ یا به‌زبان فنی ما، صورتی‌که خود با معنایکی است؟ بنابراین در یك شعر راستین یقیناً محال است بتوان معنا را به‌کلامی سوای الفاظ خود آن شعر بیان‌کرد، یا آنکه‌بتوان‌کلمه‌ای را تغییرداد بی‌آنکه‌معنا تغییرکند. ترجمهٔ‌شعری اینچنین در حقیقت همان‌معنای دیرین در یك‌کسوت تازه‌نیست، بلکه فرآورده‌ایست نو، چیزی شبیه آن شعر، چیزی‌که، هرآینه اینطور بهتر پسندید، با جنبهٔ معنا بیشتر از صورت آن آشناست.

هرکس‌که در او توانائی فهم شعر هست، در این نکته رأی مخالف نخواهد زد، مگر آنکه به علت‌جداشدن‌از تجربهٔ شعری‌خویش، یاگمراهی به افسون تئوری، کلمهٔ معنا را به مفهومی تلقی‌کندکه به طرزی خنده‌آور از شعر بیگانه است. برای مثال مردم می‌گویندکه «خنگ» و «اسب» هردویك

۱ـ Mathew Arnold ۲ـ Walter Pater

۳ـ Keats

معنا دارند. سخن ایشان در شعر بد راست می‌آید؛ اما نه در شعری که‌راستی شعر باشد. بایرون در منظومهٔ مازپا[1] می‌گوید :

«اسب را جلو آرید» ؛ اسب پیش‌آورده شد .
راستی خنگ راهواری بود .

اگر این‌دو کلمه‌معنی واحدی دارند ، جایشان را عوض کنید :

«خنگ را جلو آرید» ؛ خنگ پیش‌آورده شد .
راستی اسب راهواری بود .

و باز بپرسید که‌آیا مفهوم هردویکی‌است . یا بگذارید مصراعی را مثال‌آورم که از قیدکلمات شاعرانه‌کاملاآزاد است .

«بودن یا نبودن ، بحث اینجاست»

ممکن است بگوئیدکه معنای این جمله چنین چیزی است : «آنچه که در حال حاضر ذهن مرامشغول خود داشته است ، سنجیدن دوزیان ادامهٔ حیات وکشتن خویش است» . و برای مقاصد عملی ، مثلا بـازپرسی ، معنی جمله همین است . ولی ، در صورتی‌که شرح‌دوم گوینده را ، به‌طورکلی ، در آن لحظهٔ هستی خویش به‌غلط معرفی می‌نماید ، حال‌آنکه نخستین جملهٔ او را چنانکه هست نشان می‌دهد ، چسان می‌توان گفت که در مواردی،مگر موارد عملی یا منطقی ، این هردوگفتار یك مفهوم واحدرا به‌دوش‌می‌کشند. هملت‌کاملا خوب می‌توانست به‌یاری الفاظ دریچهٔ قلب خویش را برگشاید؛ کاری‌که با تعبیر ما از او ساخته نیست .

این نکات در مورد نظم نیز صادق است . اگر بیتی معروف رامثال آورم‌که وصف می‌کند ارواح مردگان‌را که‌چسان برلب رود ایستاده بودند، و از کارن[2] به‌استغاثه می‌خواستند تا مگر ایشان را بدان‌سوی برد

Tendebantque manus ripae ulterioris amore;

و آنگاه آن را به صورت این‌کلمات برگردانم : « دستهای خود را دراز کرده بودند به‌تمنان رفتن بدان سوی رود » ، سحر نظـم نخستین از میان گریخته است . چرا؟ از جهتی (قبلا بدین‌نکته پرداخته‌ایم)چون من‌دوازده

۱– Mazeppa
۲– Charon قایق‌رانی که‌در جهنم کارش رهبری‌ارواح‌مردگان است. اساطیر یونان

کلمه از خویشتن" را جانشین پنج کلمه از ویرژیل[1] کرده‌ام و از جهتی چون من مصراعی موزون را که حتی بـه‌عنوان صوت محض از یك زیبائی خارق‌العاده بهره‌ور است ، به‌صورت نثری ناموزون درآورده‌ام ؛ و بازبیشتر از جهت آنکه من ، ضمن این کار ، معنای مصراع را تغییر داده‌ام . حال این معنا چیست، از طاقت گفتار من بیرون است. ویرژیل آن را گفته‌است. اما همین‌قدر می‌توانم دریافت که از آن دست‌هائی که به‌تمنا دراز شده‌اند و همچنان دراز می‌مانند ، ترجمهٔ من تصویری به‌مراتب بی‌فروغ عرضه‌می‌دارد؛ و از بعد ساحل رود و تمنای ارواح احساسی بسیارکم اثرترمنتقل می‌سازد. چنین است چون این تصویر و این احساس فقط به‌پایمردی مفهوم ظاهـری الفاظ منتقل نمی‌گردند، بلکه صدای کشیده tendebanque ووقت‌درازی که این پنج‌هجامی گیرند ، و بنابراین ایده‌ای که‌با کلمهٔ ulterioris به‌ذهن متبادر می‌شود ، و نیز طنین‌کشیده و یکسان «Or» در هجاهای ماقبل آخر ulterioris amore همه در این‌کار سهیمند . این‌همه وبسیاری‌چیزهای دیگر را نه‌به‌شیوهٔ‌معمول تجزیه و تحلیل‌می‌توان دریافت ، و نه‌بعنوان‌چیزی اضافه بر زیبائی اصوات محض ،که فهم‌آن جز در وحدت با آنها ، وبدین قرار به‌عنوان تجلی معنای کل شعر میسر نیست .

در شعر خوب همواره وضع چنین است . در ارزش نظم عروضی‌شعر، هرگاه‌که به‌طرزی تجزیه ناپذیر به‌معنا در پیوسته باشد، هرقدر گوئید بسیار نگفته‌اید . استعداد احساس آن ، و شاید به‌مراتب بیشتر از استعداداحساس ارزش سبك ، موهبتی است ویژهٔ شعرکه از دیگر هنرها متمایز است . ولی هنر پرداخت نظم‌را چنانچه تاسرحد امکان مجزادرنظرآوریم ، خودارزشی دیگر دارد . از نظر زیبائی دارای ارزشی است . چقدر ، می‌توانیدآن را با خواندن شعر به‌زبانی‌که حتی یك هجای‌آن برایتان قابل فهم‌نیست،امتحان کنید (C) . این لذت کاملا قابل درك‌است،لیکن بزرگ نیست و درتجربهٔ واقعی شعر بدین صورت باآن روبرو نخواهید شد . زیرا باید تکرارکنم‌که این لذت به‌لذت درك مفهوم به‌هنگام خواندن شعری که می‌فهمیدش ، اضافه نخواهد شد . به‌طرزی مرموز لفظ جلوهٔ آهنگ معنی‌را پیدا خواهدکرد، و هردو یکی خواهند شد . شماهرقدرهم که‌دوستدار هنرعروض‌باشید،ازخواندن اشعار چینی‌زودکسل خواهیدشد؛ وهمین‌طور از اشعار ویرژیل ودانته‌چنانچه به‌زبان ایشان‌آشنا نباشید . ولی‌موسیقی را برهمان گونه‌که در ذات‌شعرهست

۱— Virgil

در نظر آرید ، و بنگرید که چه دگرگونی عظیمی است . در این حال ،

روی سخن آن با جایگاهی است
که عشق بر تخت نشسته است.
یا آنکه ، تقریباً شبیه خود موسیقی ، آوای
چیزهای فراموش گشته و ناشاد و قدیمی ،
و نبردهای روزگاران پیش را
تا اعماق قلب شما نفوذ می‌دهد .

حال چه باید گفت در باب جملهٔ زیر که نوشتهٔ همان سخن شناسی است که قبلا از او یاد شد . « ولی هرگاه مردی که می‌داند شعر چیست ، می‌خواند :

سال‌های پرصدای ما ، لحظاتی را ماند در هستی
سکوت جاوید ؛

در می‌یابد که بی هیچ گونه ارتباط با معنا یك نت به ترکیب موسیقی عالم اضافه شده‌است. نتی که ازطنین هرگز بازنخواهد ایستاد مگر آنگاه که سکوت جاوید آن را فروببلعد ». باید بگویم که نویسنده دارد خودش را گول می‌زند. چون من شوق او را، هرآینه شوقی درکار بود، برای موسیقی معنا خوب می‌توانم فهمید. ولی در مورد آن موسیقی «که با معنا هیچ گونه ارتباطی ندارد»، تا آنجا که در حد شنوائی من است (و تردید دارم که هرکس که زبان انگلیسی را می‌داند خواهد توانست کاملا چنین کند)، می‌بینم که کما بیش لذتی می‌بخشد؛ اما فقط یك لذت ناچیز و در حقیقت تردید دارم که الفاظ، به عنوان صداهای محض، بتوانند به طرزی خارق‌العاده زیبا باشند ؛ آن گونه که بیت ویرژیل واقعاً زیباست .

هرگاه که شعر ایدهٔ خویش را پاسخ دهد، و سراپا، یا تقریباً سراپا، ناب باشد، دیده خواهد شد که صورت و محتوی هر دو یکی هستند. و درجهٔ ناب بودن یك شعر را می‌توان بدین معیار سنجید که در انتقال تأثیر یك شعر یا قطعه‌ای از یك شعر به صورتی سوای ویژهٔ خویش، خود را تا کجا بیچاره احساس می‌کنیم. هرگاه که اندیشهٔ کاری اینچنین خنده‌دار جلوه نمود، یك شعر سراپا ناب درکاراست. ولی قسمت اعظم اشعار، و حتی اشعار خوب، بخصوص اشعار

مطول، ناب تمام عیار نیست، و بدینقرار شعر را چیزی می‌یابیم نه بیشتر از توافق محدود صورت و معنا، که تا حدی مشخص می‌نماید، در بسیاری‌از قطعات شکسپیر- شاعری که هرگاه‌خود انتخاب می کندسرآمد سخن‌سرایان است، ولی‌دریغ که همواره یك شاعروظیفه‌شناس نیست-این سخن‌مصداق دارد. قطعاتی که آنگاه به نظم درآمده‌اندکه یا طرح چیزی کم داشته‌و شاعر بذل عنایت‌کافی‌نکرده، یاآنکه مجال تنگ‌بوده‌است. در این گونه موارد، صورت از معنا جداست، و هر دو از الهام بی‌بهره. و به عقیدهٔ من، همین گونه‌است هرگاه‌که می‌توانیم به درستی از تأثیر لفظ بازی محض صحبت‌کنیم. می‌نماید که قبول داریم شاعر حقیقت یا واقعیتی را-فلسفی، اجتماعی، روستائی-بطور مشخص پیش خود داشته،و آنگاه، به قول ما، آن را در لفافه‌ای از یك‌زبان موزون پرآب و تاب پیچیده است. بیشتر اشعاری‌که برسبیل جدل، یا پند، یا هجوساخته می‌شوندکمابیش از این قماش‌اند . و در اشعار تخیلی هر چه که واقعاً جز خیال‌محض نباشد، سوای‌عبارت پردازی نیست. در این‌موضوع ما اغلب خویشتن راگول می‌زنیم. چون‌آنچه راکه عبارت‌پردازی می‌نامیم، اغلب از خود محتویی‌دارد تازه واز نظر شعر ناب. ولی‌هرجاکه‌جزعبارت‌-پردازی محض‌نبود، می گوئیم‌که آن‌سراپا شعر است. برهمین منوال،آنگاه که وردزورث علیه‌کلمات شاعرانه برخاست، باآنکه تیرهای خویش را همه در تاریکی انداخت، آنچه راکه به راستی هدف گرفته بودنوعی طرزانشاء بود، نه‌کالبد زندهٔ یك محتوی جدید، بلکه‌کالبد پوسیدهٔ یك‌محتوی‌کهنه(D).

در شعر ناب مسأله جز این است. شعر ناب پرداخت موضوعی ازپیش مهیا وکاملا معلوم نیست. خاستگاه شعر ناب انگیزهٔ آفرینشگر حجم تخیل گنگی است‌که برای رشد و تجلی خویش فشار می‌آرد. اگر شاعر از پیش کاملا می‌دانست‌که برای گفتن چه در سینه دارد ، چرا می‌بایست اصلاشعری سراید؟ در حقیقت شعر از پیش نوشته می‌شد. چون فقط تمامیت شعر است‌که می‌تواند، حتی به خود وی بگویدکه به راستی چه می‌خواست . آنگاه که شاعردست به قلم برد، وحتی‌آنگاه‌که درکار تصنیف‌بود، معنای‌شعر درتصرف وی نبود، بلکه این او بودکه درتسخیر معنا بود. آن یك روح کاملارشدکرده نبودکه فقط‌کالبدی می‌طلبید، بلکه روحی بود ناقص درون‌کالبد ناقص دو یا سه اندیشهٔ گنگ وچند عبارت پراکنده. رشد این‌کالبد تا مرحلهٔ کمال‌اندام‌-هاوقامت خویش، درست همانا تجلی‌تدریجی معنا بود (E). و همین است‌دلیل آنکه چرا در این‌گونه اشعار رنگ تصنع نیست، و همچون یك آفرینش‌ما

را افسون شگرفی خویش می‌سازد. در آن‌ها اثر سحر آسائی است که‌ازعبارت‌پردازی محض بر نمی‌آید. و همین است دلیل اینکه هر گاه به‌اصرار می‌خواهیم تا معنای این قبیل اشعار را بـه ما بازبگویند، جز این پاسخی نمی‌شنویم: «معنا در خودآن است».

و حال سرانجام اجازه دهید توضیح دهم که چرا هم شما وهم‌خویشتن را با این مقال که جز صحبتی خشك دربارهٔ الفاظ نمی‌نمود، درد سر دادم. اینچنین نیست. این بدعت‌ها که از شعر ترکیبی می‌سازند مرکب از دو عنصر - به قول یکی معنائی که معمولا در عادی‌ترین نثرها نیز دیده می‌شود به علاوهٔ یك صورت شاعرانه، و به قول دیگری یك مفهوم شاعرانه بـه اضافهٔ صورتی ناچیز - فقط دروغ نیستند که قدر و شکوه شعر را نیزلطمه می‌زنند. در عصری که از پیش خودآماده است تا از آن قلمروهای متعالی که شعر در آنها با مذهب و فلسفه کوس برابری می‌زند، فرودآید، بدعت صورت گرایان در خلق می‌دمد تا برایشان ذوق شعر چیزی باشد مانند ذوق چشائی شرابی گوارا، که در حقیقت از ارزش‌زیبائی بهره‌ای برده است، لیك بسیار ناچیز. آنگاه، مردی‌خام که صورتی تهی پیش خویش می‌نگرد، درون آن را از عناصراشك و آه توخالی، عواطف گندیده، طنزهای مبتذل، تمنای‌جسمانی محض، وبطالت حریصانه خواهد آکند. تمام چیزهائی که به قول شیلر صورت باید آنها را از میانه بردارد[۱] . ولی هیچ صورت تنها قادر بـه انجام این مهم نیست. و بدعت دیگر که در حقیقت یك مشق است تا اعتقاد، ما را برآن می‌دارد تا، طبق عادتی که داریم و نزد ما بسیارگرامی است، افکار یا پندارهای خویش را به جای آفرینش شاعر گذاریم، وگوئیم که‌قصد شاعر از هملت یا «قصیده برای یك بلبل»[۲] یا « Abtvogler » این یا آن بوده است که از پیش بدان آگاهیم، و بدین قرار سخنی راکه شاعر با ما دارد از دست می‌نهیم . ولی قصد شاعر همان بوده است که گفته، وگفته است هرآنچه راکه به دل داشته.

در اینجا همان‌طور که هنرشناسان موسیقی و نقاشی نیز غالباً گفته‌اند شعر از هنرهای‌دیگر مجزا نیست . در تمام‌اینها صورت‌با محتوی یکی‌است. آنچه‌که قصد بتهوون از یك سمفونی یا منظور ترنر (۳) ازیك پردهٔ نقاشی بود ، چیزی نیست که بتوانید با انگشت نشانش دهید و برآن نام گذارید ، بلکه‌هرچه بود همان پرده یا سمفونی بود . البته‌که در آنها معنائی است ،

۱- نه بدین معنی که در نظر شیلر صورت چیزی جز سبك وعروض نبود

۲- Ode to a Nightingale ۳- Turner

اما معنائی که به هیچ بیان مگر زبان ایشان‌در نمی‌آید . از این‌نکته آگاهیم اگرچند پاره‌ای پندارهای عجیب ما را بدین وهم کشاندکه در این هنرها معنا را ارزشی فروتر است ، چراکه آن را به‌رشتهٔ الفاظ‌در نمی‌توان کشید. آری این نکته در مورد شعر نیز صادق است . اما چون شعر را از لفظ می‌سازند ، به یاوه‌می‌پنداریم که کلماتی‌سوای کلمات‌خود شعر خواهندتوانست بار آن معنی را به دوش‌کشند . و توانائی کشیدن بار معنی دراین‌کلمات‌از آنقدرکه الفاظ قادر به‌بیان معنی درسدن مادونا هستند ، بیشتر نیست واگر هست بسیار اندك است (F) . البته ممکن‌است که بازگوی چیزی باشدکه با اصل خویش بسیارکم شباعت دارد . وانگهی ممکن است قرینه‌های‌مفهوم شعری را بیرون از شعرجست‌که خود مددی است‌برای‌فهم شعر. اشعاردیگر، بهترین افکار فلسفی ومذهبی، وبسیاری ازآنچه‌که طبیعت وزندگانی به ما عرضه‌یا تحمیل می‌کند همه ازنزدیکان شعرند ؛ ولی آنها فقط خویشاوندند وشعر بیان‌آنها نیست . شعر بالاترین معرفت یااعتقادات ما رابه ذهن‌متبادر نمی‌کند ، چه‌رسد به‌عقیده‌ها و رؤیاها ، لیکن صورت و محتوی‌آن، دربسیط خویش، به طرزی یگانه چیزی را مجسم می‌دارندکه‌خود به راه‌های یگانهٔ دیگر ، و بصورتهای دیگر در قالب فلسفه یا مذهب ، بازهم تجلی می‌توانند یافت . ودرست به‌آن‌دلیل که‌هرکدام از اینان ما را به‌گونه‌ای راضی می‌کند که از دیگران ساخته‌نیست ، درشعر نیزکه خود قادر به اجابت نیازهائی که ایشان برمی‌آورند نیست ، به‌چیزی می‌رسیم که‌آنان قادر به‌عرضه‌کردنش نیستند . ولی آن را بطورکامل هرگز نخواهیم یافت ، هرآینه درجستجوی دیگری باشیم.

حال‌که این مقال‌بآخررسید مسأله باز جان میگیرد ، اگـر چند در مفهومی‌کاملا دیگر، قصد شعر چیست؟ (G) . این طریقهٔ بیان بی‌همتاکه هیچ طریقهٔ دیگر قادربه‌نشستن‌برجای‌آن نیست ، هنوز می‌نمایدکه سعی در بیان چیزی دارد بیرون از حدودخویش . واحساس می‌کنیم که این همان است‌که هنرهای‌دیگر ،مذهب و فلسفه نیز سعی درگفتنش دارند .وهمین است‌که ما را مجبور می‌سازد تابیهوده در تلاش برگرداندن یکی بقالب دیگری باشیم . پیرامون بهترین اشعار،ونه فقط بهترین آنها ، همواره‌آتمسفری از معانی و اشارات بی‌انتها در حرکت است. شاعر باما ازیك نکته‌سخن می‌گوید،لیکن در همین یك نکته رازهمه چیز را نهان دارد. اوسخن خویش رابزبان‌آورد اما فحوای‌کلامش ما رابه فراسوی خویش راه‌می‌نماید ، یاآنکه‌تاپهنهٔ‌چیزی

لایتناهی که‌درون شعر نشان‌داده شده است دامن می گستراند. چیزی که‌احساس می کنیم نه‌فقط ذهن راکه نیز سراپای‌وجود رالذت می بخشد؛ آن‌چیزموجوددر بیرون‌ما و درون ما که‌هر کجا

ما را چنان می‌نماید
که داریم قطعات رؤیائی را به‌هم باز می‌پیوندیم ،
رؤیائی که یك پارهٔ‌آن تعبیر می‌شود و پارهٔ دیگر
در سویدای دل سوزان وطپان باز می‌ماند .

کسانی که این افسون شعردر ایشان‌مؤثر است آنرا نه‌فقط‌درآرمانهائی که شعر به وصف درکشیده است، که‌نیز در سرود کودکانه کریستیانا روزتی[1] در بارهٔ تاجی ازگل‌های بادآورد ، یا در تراژدی‌هائی نظیر سلطان‌لیر[2] که در آن‌گوئی خورشید تا جاودان غروب کرده است نیز خواهند یافت . اینان زمزمهٔ ملایم این روح راهم در سراپای «اینید»[3] خواهندشنید و هم در آواز بلبل کیتز[4]؛ وفروغ آنرا بر تصاویر خاکستردان[5] خواهند دید ، و نفوذ آن در ایشان باندبهٔ نومیدانهٔ‌شلی‌در«ای جهان ، ای زندگی، ای‌عمر»[6] کم‌عمق‌تر از نفوذ خلسهٔ وجدآلودشعر «جان‌جانان»[7] نیست. این کمال همه جانبه را درکلمات شاعرانه یاهر گونه کلام دیگر، وحتی به‌زبان موسیقی‌یارنگ بازگو نمیتوان کرد که‌دلالت آن اگر در سراپای‌شعر نباشد ، درقسمت اعظم آن‌است و در همین دلالت یا معنی است که شعر قسمت اعظم‌ارزش خویش‌را داراست. ما بدان‌بد می کنیم و نقض غرض می‌نمائیم هر گاه که‌سعی داریم آن‌را درجهتی دیگر بگردانیم .

ما بدان که اینهمه شاهانه است بد می کنیم،
که بر او خشونت روا می‌داریم ؛
چرا که او همچون هوا آسیب ناپذیر است
و ضربه‌های بیهودهٔ ما مسخرگی‌های موذیانه.

۱- Christina Rassetti ۲- king Lear
۳- Aeneid ۴- اشاره به «قصیدهٔ برای بلبل»
۵- اشاره به «قصیدهٔ برای یك خاکستردان» اثر جان کیتز
۶- Owerld , Olife , Otime ۷- Life of life

شعر روحی است که می‌آید، اما از کجا، نمی‌دانیم. با اشارهٔ ما لب نخواهد گشاد، و به زبان ما نیز سخن نخواهد گفت. او بردهٔ ما نیست، خداوند ماست.

A

از این جمله، برعکس آنچه که فرض شده است، قصد تعریف کردن شعر نبود. تعریف شعر به عنوان چیزی که در وجود ما جاری است هر گاه که چیزی را شاعرانه می‌خوانیم، بی تردید کلامی پوچ است. قصد من این بود که به شنوندگان خویش به اجمال تذکر دهم که پرسش از هدف، محتوی، و صورت شعر سؤالی بیهوده است هر گاه که فراموش کنیم شعر نه تعدادی علامت سیاه است بر سپیدی کاغذ، و نه تجربه‌ای از آن دست که در ما پدید می‌آید هر گاه که این علامت‌ها را به همان طرزی می‌خوانیم که مثلا مقالهٔ یك روز نامه را. و تصور می‌کنم که شنوندگان من، تا آنجا که منظور این مقال است، خوب می‌دانند که آن گونه خواندن با خواندن شعر چقدر فاصله دارد.

حقایقی که چنین ابراز شده‌اند، چون گفته آیند، آنقدر روشنند که، به عقیدهٔ من، فقط یك اشارهٔ کوتاه کفایت می‌کند. ولی در حقیقت اشتباه‌های ما دربارهٔ مضمون ومحتوی و صورت واین قبیل چیزها تنها زادهٔ تعبیر نادرست ما از تجربهٔ شعری نیست، بلکه نیز ناشی از پرداختن‌ماست به چیزی که این تجربه نیست. تمام این مقال را می‌توان بسط این مسأله دانست.

قطعه‌ای که این یادداشت بدان مربوط است، مسائل دشواری رامطرح می‌کند که در هر گونه تلاشی در زمینهٔ شعر باید مورد بحث قرار گیرد. من‌سه‌مسأله را یاد می‌کنم(۱) اگر تجربه‌ای که نامش شعر است بر حسب خواننده وگاه خواندن شعرتفاوت می‌کند ودرمراتب بیشمار وجود دارد، پس، اگرشعری در میانه‌هست‌خودچیست؟ (۲) چطوریك سلسله تجارب پشت هم شعری به‌وجود می‌آرند؟(۳) اگردرمورد شعر و موسیقی که هنرهای‌سمعی هستند هدف نوعی توالی است‌که به تقریبی و تا حدودی شکل گرفته است، پس در این مورد با هنرهای بصری چون معماری، مجسمه سازی، یانقاشی چگونه فرق می‌کنند؟

B

مثلا یك شعر غنائی ممکن است از عواطفی واقعی مایه بگیرد که‌زادهٔ حالاتی است ناپایدار و خاص شاعر. اما این عواطف و حالات، اگر چند از نظر شناخت جالب، از نظر شعر بیگانه‌اند. شعر، یعنی آنچه که شاعر می‌سراید، چیزی است جهانی و مال مردمی‌که قرن‌ها بعد از شاعر خواهند زیست و بسا که از شرح زندگانی او هیچ ندانند. و اگر شعری از تخیل محض مایه‌گرفت، به خاطر آن نه بهتر است و نه بدتر. و هر قدر که فهم یك شعر بی معرفت به شرایطی‌که شعر از آنها برخاسته است مشکل‌تر باشد، شعر احیاناً به همان اندازه از مرحلهٔ کمال دورتر است (شاید چون‌دشواری شعر به علت دوری ماست از عالم معنوی روزگار و کشور شاعر).

آنچه که در متن آمده است در مورد کلیهٔ اشعار به طوریکسان‌صادق است. همچنین مربوط می‌شود به آن گونه ادراك زیبائی‌که بایك اثر هنری ارتباط ندارد و نیز به‌این ادراك چه‌اینکه منظور به طبیعت تعلق داشته باشد یا آدمی. یك منظرهٔ قشنگ، یك منظرهٔ واقعی نیست. بسیاری از آنچه را که به یك منظرهٔ واقعی متعلق است، هنگام سیر در جمال منظره به غفلت می‌گذاریم‌و یك نقاش آنگاه‌که از سر عمد در چشم‌اندازی واقعی بازهم‌تغییر روا می‌دارد، کارش فقط فراتر کشیدن این تخیل ناخودآگاه است.

این گفتار به هیچ روی بدان معنی نیست که یك چیز واقعی هرگاه که وجود داشت، مانند یك عاطفهٔ شخصی، یك چشم‌انداز، یك واقعهٔ‌تاریخی، در ادراك زیبائی، یا برای یك اثر هنری چندان اهمیتی ندارد. ولی فقط از این جهت که در آن ادراك یا اثر هنری به طرزی تجلی کرده است، بیگانه نیست.

اگر هنرمند واقعیتی‌رادگرگونه کرد (مثلا یك منظرهٔ معروف، یا یك چهرهٔ‌تاریخی) را تا آنجا که محصول وی با افکار آشنای ما برخورد شدید دارد دور نیست‌که اشتباه کرده باشد؛ نه از آن جهت‌که دست‌پرورد وی از نظر واقعی دروغین است (این سخن در حد خویش کاملا بی ارتباط است) بلکه از آن جهت‌که دروغ او دور نیست فهم محصولش را بر دیگران دشوار نماید؛ یا بل از آن جهت که محصول او شاید از نظر زیبائی هم‌ارز خود واقعیت، حتی در حدی که در تخیل عموم مجسم است، نیست.

C

به منظور آزمایش، صداهائی را که از حروف ساخته است البته باید شناخت و باید توانست تدبیر وزن اندیشید. اما این آزمایش نتیجه نخواهد داد هر آینه کسی را که زبان می‌فهمد پیدا کنید تا اشعاری را که بدان زبان ساخته‌اند برای شما بخواند. زیرا او بدون شك شعر را به گونه‌ای قرائت یا دکلمه خواهد کرد که قسمتی از معنی توسط اصوات به شما منتقل خواهد شد ـ البته با معنی منطقی کار ندارم.

از این روی روشن است که هر آینه قصد از عروض محض نظم یك شعر باشد، محال است بتوان تحت این شرایط لازم آن را پیدا کرد. می‌شود گفت که نظم عروضی یك شعر به طور کلی تحت تأثیر معنای آن قرار دارد. اگر بخواهیم پیش‌تر رویم باید گفت که، در مقام عمل، یك شاعر هیچگاه طرح خالی وزن را مو به مو دنبال نمی‌کند. فرض کنید که هیچ انگلیسی نمی‌دانید وفقط در نظر گیرید که مصراع ذیل یك مصراع پنج‌ضربه‌ای است؛ آنگاه آن راچنانکه باید بخوانید و از خود سؤال کنید که آیا صدای ناخوشی را که می‌شنوید می‌توان آهنگ یك مصراع شعر شمرد؟

It gives a veryeche to the seat

بنابراین در این مطلب بیش از آنچه که می‌باید نکته وارد شده‌است. چرا که من موقتاً چنین فرض کرده‌ام که اگر شعری را بخوانید که هیچ نمی‌فهمید قادرید آهنگ آن را تشخیص دهید، حال آنکه این آهنگ هرگز بوجود نمی‌آید مگر توسط کسی که با معنا کمابیش آشنائی دارد.

D

تا آنجا که خبر دارم این بند Paragraph را هیچ کس بیرحمانه به نقد نکشیده است. ولی حال چنین می‌نماید که سخت گمراه کننده است. این بند اشاره دارد به انواع خاصی از شعر و قسمت های خاصی از اشعار که در نظر ما در ارزش شعری خویش هم‌سطح با انواع یا قسمت های دیگر نیستند. ولی این تفاوت سطح در «شعری بودن» (اگر این کلمه را بتوانم به‌کار برد) به عنوان اختلاف شعر ناب با شعر غیر ناب به کار برده شده است. این وجه

تمایز به‌نظر من گمراه کننده است و زیان بخش. وانگهی چنان وانمود شده است که در اشعار کم قدرتر، وحدت صورت با محتوی لزوماً تمام نیست و این عقیده، جز آنکه حال اشتباه کنم، خطاست؛ خطائی که زادهٔ ناتوانی من است در رهانکردن دامن فکر اصلی در گفتار خویش. طبعاً بهترین کار آن بود که این بند را ازسر می‌نوشتم، لیکن اگر چنین می‌کردم و برخطاهای خویش انگشت می‌نهادم، دور نبود، که خواننده بدانها بیشتر توجه کند.

این راست است که شعر هرقدر از حالت شعری بهره‌ورتر، بر ما مسلم‌تر خواهد بود که جدا کردن صورت از معنی امکان نخواهد داشت. ولی هرگاه شعری از حالت شعری آنقدر برخوردار نیست که احساس یکپارچگی صورت و معنی را در ما به یقین بدل سازد، بدان معنی نیست که وحدت این دو کامل نیست. عدم کلی یا جزئی کمال این وحدت (همان‌گونه که درمورد شکسپیر گفته شد) دلیل ناتوانی شاعر است، گواینکه علل همواره یکسان نیستند. این عیب در ذات نوعی خاص ازاشعار مانند هجو، یا در نهاد پاره‌ای از قسمت‌های یك شعر نهفته نیست. تمام اشعار نمی‌توانند به طوریکدست شعر باشند. لیکن همه باید وحدت صورت و محتوی راحفظ کنند و در این مفهوم ناب مانند. فقط در پاره‌ای از انواع شعر، و در قطعاتی خاص است که انجام این کار بر شاعر دشوارتر است.

حال بگذارید تا این قطعه‌ها را پیش کشیم و فرض کنیم که آنان در کل یك نوع شعرتر اشعاروجود دارند. در قسمت‌های خاصی از حماسه یاتراژدی گاه لازم است مطلبی را به‌کاربرد که، اگر چند برای کل پاره‌ای ضروری است، چندان زیبندهٔ شعر نیست، یا آنکه در نفس خویش یك مضمون دلپذیر نه. ولی این وظیفهٔ شاعر است که از همین مطلب شعری برآورد، و آن هم شعر ناب. و هرآینه در این کار توفیقی یافت همین قطعه، اگر چند دور نیست از دیگر قسمت‌های شعر کمتر شعر باشد، خود نمایشگر وحدت صورت با محتوی خواهد شد و در میان دیگران، چون یك پل، ناراست جلوه نخواهد کرد، و در نفس خویش مایهٔ لذت خواهد بود، و ما را بدین خیال نخواهد انداخت که سروکار شاعر با مطلبی بوده است نه در خورد شعر، و وظیفهٔ خویش را دشوار یا کسل‌کننده یافته است. شکسپیر بکرات از زحمت مقابله با این مشکل شانه تهی کرده است و وحدتی ناقص به جانهاده. ولی یك شاعر وظیفه‌شناس چون ویرژیل، میلتون، یا تنیسون خود به خود با آن روبه‌رو می‌آید

و غالباً مسأله را حل می‌کند[1] و اگر سراپا یا فقط بـه طور جزئی شکست خورد ، باز تقصیر از خود اوست. در مفهومی ، این وظیفهٔ محتوی است که مساله‌ای دشوار برانگیزد. ولی شاعران خود نخستین کسانی خواهند بود که بانگ برزنند در یك شعر هیچ چیز نباید غیر ناب باشد .

به همین دلیل، یك هجو به علت‌ذات خویش یك نوع والای شعر نیست. ولی درهمین حد نوعی خویش باید که‌سر به سر شعر باشد، وبنابراین‌نبایستی فقط نمایشگر وحدت ناقص صورت و محتوی باشد. اگر شاعر هجوسرای‌ما را بر آن داشت که بانگ برآوریم «این نثر محض است که به طرزی‌خوش تغییرلباس داده است» حتماً عیبی درکار است،و عیب عیب اوست؛ مگرآنکه اتفاقاً عیب از ماباشد. این فکر که یك تراژدی یا یك‌شعر غنائی رامی‌توان به قالبی سوای صورت خویش درآورد، به عنوان چیزی مسخره مایهٔ تعجب ماست . ولی این فکر که یك هجونامه را می‌توان این‌طور در قالب صورتی دیگر ریخت، این همه خنده‌دار نمی‌نماید. اما چنانچه راست‌آمد برآن نام شعر دریغ است .

حال خواننده می‌تواند دریافت که من در قضاوت خویش کجا به خطا رفته بودم. در جاهای دیگر به عقیدهٔ من سخن‌راست است اگر چندسروکار با مطلبی است بیرون ازگنجایش یك بند. این گفته در مورد بند بعدکه‌وجه تمایز دروغین «ناب» و «غیرناب» را به‌کار برده است، و در مراحل مختلف شعر معتقد به سطح‌های مختلف حالت شعری است نیز مصداق دارد.

البته ممکن است وجه تمایز ناب و غیر ناب را در مفهومی دیگر به کار برد. شعر، قطع نظر از نوع خویش ، تا آنجاکه وحدت صورت و معنی را حفظ می‌کند ناب است؛ و ناب نیست تا آنجا که در این رهگذر بـه کام نمی‌رسد. به عبارت دیگر توفیق نیافت که همه شعر باشد،قسمتی از آن نثر گونه شد .

۱ــ به قول شیلر، آنها معنای محض را از ریشه برکنده‌اند. بارها می‌گوئیم که ایشان به‌ضرب انشاء خویش‌چنین کرده‌اند، واین‌سخن تقریباراست است. ولی هرآینه دقتی کنیم، همچنانکه خود بارها شاهد بوده‌ایم، این‌سخن بدین معناست که‌کار این قوم‌آرایش معنای محض به پیرایهٔ صورت محض نیست، بلکه آفرینش یك صورت ـ معنی تازه است.

E

بنا براین امکان آن هست که یك شعر به‌گونه‌ای که در مراحل مختلف رشد خویش وجود داشت با شعری که در ذهن خوانندگان گوناگون هست کمابیش مطابقت کند. خواننده‌ای که دل به شعری بسته دارد و بدان می‌اندیشد. لیك جز نیمی ازکلمات آن را به یاد نمی‌آرد و احیاناً شکاف‌ها را با الفاظ ساخت خویش پر می‌کند، ممکن‌است چیزی داشته‌باشد شبیه باشعر درآنگاه که نیمه تمام بوده است. همچنین هستند خوانندنی گاکه از شعرچیزی رابه خاطر می‌سپارند که‌بدان «فکر» شعر می‌گویند، و بساکه‌شعر واقعاً از چنین اندیشه‌ای آغاز شده باشد. دیگران کلمات را یکسره از یاد می‌برند و حتی اعتراف ندارند که از معنی‌هیچ به یادشان مانده‌باشد؛ لیکن معتقدند که«روح» شعر هنوز در تسخیر ایشان است. آنچه‌که در تسخیر ایشان است، به‌عقیدهٔ من، دورنیست ارزشی عظیم داشته باشد. البته این‌خود شعر نیست، ولی‌ممکن است که در برابر حالت ذهنی عاطفه، یا ذهن عاطفی‌که نطفهٔ شعر بوده‌است به پاسخ درآید. در مفهومی این کاملا مشخص است، و نطفهٔ یك شعر کاملا دیگر نیست. اما درمفهومی دیگر، نامشخص است ونسبتاً ناساخته، و بیش از آنچه که فکر باشد یك احساس.

اینچنین تطابق طبعاً باید خیلی تقریبی باشد ؛ وکاش فقط به این دلیل بود که خوانندگان زمانی با یك شعرکمال یافته در تماس بوده‌اند.

F

مایه تأسف من است اگر آنچه‌که در اینجا یا جای دیگر گفته‌آمده است، چنین تعبیر شودکه قصدشکستن قدرکوشش‌هائی‌است که در طریق‌تفسیر آثار هنری مبذول می‌گردد. در مورد شعر این قبیل تلاش، با آنکه احیاناً قادر به بازگوئی تمام معنی شعر نیست، برای تسهیل درك شعری معنا شاید بسیار هم مفید افتد. و نیز بـا آنکه در زمینهٔ موسیقی و نقاشی این تلاش‌ها کمتر به سامان‌رسیده است، باز معتقدم‌که دارای‌ارزشی همانند است. دراین که نتایج آن ممکن است پوچ یـا ناخوشایند باشد، تردید نیست. و از این

که آیا برای موسیقی‌دانان و کسانی که تربیت موسیقی دارند فایده‌ای دارد، من هیچ نمی‌دانم. اما دلیلی نمی‌بینم که چرا یك شخص ورزیده نباید سعی کند لحن عاطفی یك تصنیف، یك قطعه، یا یك قسمت را یا تغییرات احساس را در درون آن، و یا به طور نسبی فکری را که خود گمان می‌برد در آن جا گرفته است (اگر چند لازم نیست سخنش دال براین باشد که مصنف از آن همه چیزی را پیش روی ذهن خود داشته است) به اشاره بنماید. و من معتقدم که این گونه دلالت‌ها، اگر چند ممکن است هیچ کافی نباشند، باز می‌توانند یك عاشق تربیت شدهٔ موسیقی را راهنما شوند تا موسیقی را بهتر و راست بشنود.

G

این سؤال جدید مفهومی دارد کاملا متفاوت با این سؤال که محتوی یا معنائی که در صورت شعر آمده است چیست؟ این سؤال می‌پرسد که آن چیست که شعر، این بسیط صورت و معنا، سعی در بیان آن دارد. این «فراسوی»، فراسوی محتوی است همچنانکه فراسوی صورت.

البته باید افزود که فقط فراسوی آنها یا بیرون آنها نیست، که اگر بود شعر قادر به دلالت به سوی آن نبود. اشعار تجلی جزئی از آنند، و در فراسوی خویش بدان اشارتی دارند؛ چراکه خود هم تجلی آنند و هم این تجلی جزئی است.

همچنانکه در متن آمده است، عین مطلب مصداق دارد نه تنها در مورد دیگر هنرها و مذهب و حکمت، بلکه نیز در مورد آنچه که واقعیت نام دارد. این واقعیت تجلی نظامی است دیگر گونه از شعر، و در پاره‌ای موارد یك تجلی ناقص‌تر. ازاین روی، همان‌طور که اشاره رفت، شعر رونویس آن نیست، بلکه، با به‌کار گرفتن آن، کمالش می‌بخشد و با این کار در بعضی جنبه‌ها یك تجلی کامل‌تر پدید می‌آرد. از سوی دیگر، آن واقعیت در دیدهٔ ما صفت خاصی دارد که در شعر نیست ــ همان صفت که به پاس آن نام واقعیت بر آن می‌نهیم. احساس می‌کنیم که به ما تحمیلش کرده‌اند؛ که نه ساختهٔ ماست و نه ساختهٔ دیگری. و در این جنبه است که بدان «فراسوی»، یا مطلق، یا کمال که می‌جوئیم و پاره‌ای از خویش را در این هردو تجلی می‌بخشد، از شعر نزدیك‌تر است. و نیز نمی‌توانست کامل باشد و ما را خشنود گرداند هرآینه واقعی

نبود (اگر چند نمی‌تواند درهمان مفهوم «واقعیت» ناقص واقعی باشد). می‌نماید همین است دلیل نهائی این شرط که شعر، با آنکه رونویس واقعیت نیست، خیال محض هم نمی‌تواند باشد. بلکه باید به سوی آن «واقعیت» دلیلی باشد و از آن سخنی گوید. زیرا آن واقعیت، اگرچه کمال را بسیار ناقص نشان می‌دهد، دست کم پندار محض نیست.

جورج سانتایانا [1]

عناصر و کارکرد شعر

هر آینه مردی سخن‌شناس، نومید از تعریف شعر، دل بدین گفتار خوش کند که شعر کلامی است موزون، شك نیست که تعریفی نارسا کرده‌است؛ لیکن نه چندان که از آن بایدش خجلت برد، یا آنکه قشری در حسابش آرند. با آنکه شعر را با شمارش هجاها برسر انگشتان نمی‌سازند، باز عددشاعرانه‌ترین مترادفی است که برای نظم داریم؛ و اندازه گویاترین معادل زیبائی، نیکی، و شاید حتی حقیقت. حکیمان ژرف اندیش اعصار کهن، پیروان مکتب فیثاغورث، جوهر همه چیز را در عدد یافتند. و آنسان که در کتاب مقدس آمده است، با وزن و اندازه و عدد بود که آفریدگار طبیعت‌را از دل نیستی

۱– George Santayana

بیافرید. هرمعمار انسانی نیز باید با بنای خویش چنان کند. بر اوست که آجر-های خویش را موزون قالب بگیرد، و سنگ‌ها را به هنجار تراشد؛ و همان گونه که شاعر با ابیات خویش می کند، آنها را درطبقات موزون روی‌هم بچیند.

موزون بودن شرطی است بر وجود کمال؛ چرا که لازمهٔ کمال آنست که نظم را رعایت کنند؛ و نه تنها کل مقابل روی ما شکلی معلوم داشته باشد، که اجزا نیزهر کدام، در سهم خویش، شکلی داشته باشند وهمه با یکدیگر همساز؛ برهمان نشانه که وجود کل نیز خود با دیگر اجزای عالم عظیم‌تر هم‌آهنگی دارد. لیبنیتز[1] در اظهار نظرهای خویش، در زمینهٔ ادراك طبیعت زنده نکته‌ای را روشن کرد که، به عنوان یك حقیقت، بساکه راست نباشد، لیکن از نظر معنوی عالی است. او می گوید که فرق میان مادهٔ زنده با مادهٔ مرده، میان حیوان باماشین آنست که مادهٔ زنده مرکب است از اجزائی که خود نیز زنده‌اند. یا، به عبارتی دیگر، هر یك از اجزای ماشین زنده خود ماشینی دیگر است، واین تسلسل تا بینهایت پیش می‌رود. حال آنکه سازمان یك جسم مرده اینچنین بینهایت عمیق نیست. در این، همچنانکه درچیزهای دیگر، هنرهای زیبا از روش طبیعت تقلید میکنند، وزیباترین آثارخویش را ازموادی میآفرینند که خودزیبایند؛ چندانکه حتی اگر تفاوت نثر با نظم فقط در وزن بود، آن تفاوت چیزی بودشبیه با آنچه که میان گوهر باسفال حکمفرماست.

لفظ جوهر زبان است، وماهیت حسی لفظ صدا. بنابراین، هرآینه قرار باشد که زبان را به کمال رسانند، مصالح آن را نیز بایستی به معیار میزانی معلوم زیبا ساخت، و بدان صورتی Form بخشید. درست است که زبان آنقدر که برای ذهن یك نشانه Symbol است، برای حواس انگیزه نیست؛ و به همین دلیل زیبائی‌های کلامی که معمولا نظر را سوی خود می کشاند، جزجمال اشیاء و افکاری که به‌قالب لفظ در آمده‌اند نیست. ولی نشانه‌ها Symbols نیز برای خویش واقعیتی دارند؛ نوعی خوش آهنگی که حواس را خوش می‌آید هرآینه آنها را آمادهٔ پذیرش نگاه داریم. زبان برای گفتار قالب‌هائی را برمی گزیند که، از نظر صوت واحساس محض، لطفی طبیعی در آنهاست. حافظه این پاره‌ها را در گنجینهٔ خویش نگاه می‌دارد، و آنان از صفحهٔ ضمیر چندان می گذرند وباز می گذرند تا آنکه سرانجام نمونه می‌شوند برای صحبت غریزی وکلام دلنشین.

برترین نمونهٔ این خوش آهنگی آواز است. آواز اصواتی راکه ادا

۱- Leibnitz

می‌شوند، تحریری دلپذیر می‌دهد؛ تحریری که خود چنانکه همه می‌دانیم متناسب است با نسبت کمی ارتعاشاتی که متضمن آنست. اما این قبیل خوش‌آهنگی و زیبائی حسی را به برترین وجهی که از اصوات ساخته است، ما درون صحبت‌های خویش تقریباً گنجانیده‌ایم. ذهن ما چیز پیچیده‌ای شده است، و برای بیان افکار ما زبانی باید معمولا روان‌تر، گشاده‌تر و مجردتر از آنی که لازمهٔ آواز است. موسیقی نیز بسیار پیچیده‌شده است. و هرگاه که باالفاظ درمی‌آمیزد، یك دم با زیروبم‌های آهنگ، کلام را از شکل می‌اندازد، و لحظه‌ای دیگر در حجم بانگ سازهای خویش آن را یکسره محو می‌سازد. چنین است که هنر آواز خواندن اینك به همان روزگار بدی افتاده است که مجسمه سازی. چیزی قراردادی و مجرد که فقط زور سنت آن را زنده نگاه داشته است، و انگیزه‌ای دارد که در حال حاضر ناتوان افتاده، اما، درشرایط ساده‌تر، در قالب راستین هنرها به جلوه‌گری خواهد شد. بدین قرار، راست‌ترین نوع خوش صدائی را از درگاه شعر رانده‌اند. و اگر هنوز برای شعری آهنگ می‌سازند، این گونه اشعار معمولا از نوع بدترین هستند، و انتخاب آنان بر دست موسیقی‌دانانی انجام می‌پذیرد که‌شمی حرفه‌ای، لیك هوشی اندك دارند، و ظاهراً تأثیر صنایع بدیعی و حالت احساساتی شعر نظرشان را گرفته‌است.

آنگاه که آواز نیز فراموش شود، درسخن روزانه هنوز کیفیتی حسی باز می‌ماند که ناشی است از کیفیت ترتیب مصوت‌ها و مصمت‌ها، که خود سازندهٔ اصواتند. شاعران خوش‌آهنگ‌تر از این نکته غافل نمی‌نشینند، و این مطلب در پاره‌ای نقاط سخت تحت مطالعه است؛ چندانکه از منتقدی نسبتاً صاحب نظر شنیده‌ام که عقیده داشت زیبائی شعر به طورکلی عبارتست از تکرار صدا-های (ج) و (ش)، و ترشح فراوان بذاق که از دنبال آن صورت می‌پذیرد. ولی حتی اگر همهٔ جوهر یك شعر فقط ترشح بذاق نباشد، در تأثیر اعراب‌های گوناگون آثار شاعران مختلف اختلافی اساسی و انکار ناپذیر حکم‌فرماست، که هرآینه شاعرانی را که به زبان‌های مختلف شعر سرائیده‌اند مقایسه کنیم، این اختلاف را بارزتر خواهیم‌دید. طرز صحبت مردی یا قومی فشرده، آکنده از حروف بی‌صدا، و ناهموار و شکسته به علت ضربه‌های تأکید است؛ حال آنکه طرز صحبت مردی یا قومی دیگر روان، سبك، چابك، و نرم است. از این روست که بایرون[۱]، با درآمیختن احساسات عالی و دانی، به همان روش کودکانهٔ خویش طرز صحبت انگلیسی و ایتالیائی را مقابل یکدیگر می‌گذارد.

۱- Byron

دوست دارم من آن زبان، آن زبان نرم لاتین بی پدر را،
که همچنان بوسه بر لب‌های بانوان آب می‌شود.
و چنان آهنگی داردکه گوئیا بایدش برحریر نوشت.
با هجاهائی‌که از دم شیرین جنوب نشان دارند،
و چنان نرم و لطیف ادا می‌شوند
که حتی یك تکیه ناخوش نمی‌نماید.
نه چون زبان خشن و ناخوش آهنگ تودماغی ما،
که مجبوریم خرخر کنان و هس‌هس‌کنان بر زبانش آریم.

معذلك این تضادها، گواینکه در مقایسهٔ نمونه‌های افراطی بسیار تند می‌نمایند. در هنگام استفاده از زبان مادری از صفحهٔ ضمیر پاك می‌شوند. نفس‌کار ما را از وسیله غافل می‌گرداند، ویژه آنـکه از آن چاره نیست، و تغییرش نمی‌توان داد. از این روی شم خوش‌آهنگی در دامن‌کیفیتی دیگر که تغییر پذیر است می‌آویزد، و آن نوا، بحر، و وزن‌سخن است. اصوات ابتدائی را زبانی‌که مورد استفادهٔ ماست، خود معلوم می‌دارد، و در جمع‌این اصوات میدان انتخاب تنگ است. اما ترتیب الفاظ هنوز مشخص نیست، و مـا، با ریختن سخن خویش در قالب هـای بحر و قـافیه، می‌توانیم آن را قـدرتی دو چندان بخشیم‌که با معنا نیز کار نداشته باشد. از نظر فورم می‌توان در این عبارت برای شعر تعریفی قابل قبول جست. شعر سخنی است‌که درآن وسیله‌به اندازهٔ معنی اهمیت پیدا می‌کند. شعرنوعی گفتار است به خاطر نفس خویش،و به‌پاس شیرینی‌کلام خویش همان‌گونه‌که دریچه‌های‌معمولی را می‌سازند تا نور به درون‌آید، لیك از دریچه‌های‌رنگین می‌خواهند تا، علاوه بر راه دادن‌نور، برآن رنگی نیز بیفزاید وگذشته‌از وسیلهٔ مشاهدهٔ چیزهای دیگر خود نیز چیزی قابل توجه باشد، برهمین‌قرار در حالی که نثر فقط محمل انتقال اندیشه است، شعر، همچون شیشه‌های رنگین، با ریزه‌کاری‌های خویش نظر را سوی خود می‌کشاند، و دیده‌را در تلؤلؤ خویش خیره می‌گرداند؛ حتی گهگاه، به امیدبستن ما درطلسمی‌مرموز، می‌گذارندش تاتیرگی‌آرد و حیران کند.

در «طغیان اسلام» اثرشلی[1] و «اندیمیون» اثرکیتز[2] قطعات بلندی

Shelly, Revot of Islam —۱
Keats, Endymion—۲

می‌توان یافت که در این مفهوم شاعرانه‌اند. خواننده به یك معنای مشخص راه نمی‌برد، لیك از وسیله‌ای شاعرانـه، از سخنی خوش آهنك و موزون و سرشار از عاطفه‌ای گنگ آگاه است که، سوای تأثیر حسی بحر و غنای حسی ابیات، چیز دیگری در چنته ندارد. در چنین شعری عظمت نیست. و راست آنکه‌خلائی بیزارکننده‌دارد، وزیبندهٔ یك ذهن تکامل یافته‌نیست. اماشاعرانه است و فقط اندر خور طفلی مشروع از الههٔ شعر. این گونه اشعار فرآوردهٔ دوران شاگردی است؛ لیکن در این صورت دوران شاگردی یك نابغه، و با شعر عالی همانقدر ارتباط‌دارد که پرده‌ها و تحریرها نسبت به آواز عالی. وسیله‌ای است بهرآزمایش کارآئی و دقت،وسیله‌ای که بایستی در هنر به‌کار برده شود. بدون این زمینهٔ حسی، و بی این‌آمادگی قبلی برای مقابله با زیبائی، هیچ هنری قادر به خلق عمیق‌ترین و دلنشین‌ترین تأثیرهای خود نیست. وحتی بدون یك ظاهر معلوم، همین کیفیت‌های حسی‌کافی‌اند تا ما را حالی دهند و از یك جهان معنوی همان نشانی آرندکه در حضور هرزیبائی راستین احساس می‌شود.

بنابراین زیبائی حسی‌الفاظ و بیان موزون آنها برای یك نوع خاص از شعرکافی می‌نماید. هرگاه که این کیفیت‌ها حضور داشت، تردید نیست که چیزی شاعرانه درکاراست؛ اگر چند تمام عناصر شعر، یا بهترین آنها، در میان نباشد. در آثاری ازقبیل «طغیان اسلام» و «اندیمیون»، غیر ازآهنگ و بحر، چیزهای‌دیگر نیز می‌توان‌یافت. الفاظ همه پربارندو یکایك دستچین شده‌اند، و عبارت‌ها سرشار و خیال انگیز به هم در پیوسته‌اند. تنوع‌کلمه‌ها و بافت شعرعالی است؛ ظاهر سخت آراسته و پرزرق و برق است، و باوجود آن از معنا یکسره تهی نیست.

این کیفیت راکه تقریباً همان چیزی است که سمبولیست‌ها تـا آخرین حد از آن استفاده‌کرده‌اند، می‌توان عبـارت پردازی نام‌داد، و نیست مگر استفاده ازکلمات چند پهلو، و عبارت‌های دوراز ذهن‌و پیچیده. اگرشاعران همانند معماران و پیکرتراشان باشند، عبارت‌پردازان و لفظ بازان درحکم زرگران و جواهر فروشانندکه هنرشان قلم زدن فلزات گرانبهائی است که درون آنها ازسنگ‌های درخشان نگین نهاده‌اند. اماعبارت پردازی‌به تأثیر شاعرانهٔ اشعار مطول شلی وکیتز هیچ‌کمك نمی‌نماید. اگر خواهان مشاهدهٔ

قدرت پرداختن نظم بی‌بازی با کلمات باشیم، باید به اشعار بلند پوپ[1] روی آوریم که در آنها فقط بحر و هماهنگی اصوات به‌کار گرفته شده ، و نشان دهندهٔ اسکلت یا طرح یك شعر است بدون محتوی

علی‌رغم غرور، علی‌رغم عقل اشتباه‌کار ،
یك حقیقت بارز است که، هرچه هست، راست است.[2]

در گفتن اینکه این قبیل نگارش راستی‌شاعرانه‌است، باید تردید کرد. ازاین روی می‌نماید که قدری بازی باکلمات برای جوهر ظاهری شعرهمانقدر لازمست که رعایت کردن بحر.

مثالی از این دست ما را از مرحلهٔ لفظی شعر به مرحلهٔ تخیلی آن خواهد کشید. دلیل اینکه سخن پوپ در نظر ما کمتر شاعرانه می‌نماید،این نیست که در کلامش هماهنگی نیست-این نقص در خوش‌آهنگی نیست- بلکه اینست که او بیش از حد خردمندانه سخن می‌گوید و نیروی تفکردر شعرش بیش از اندازه غلبه دارد. الفاظ‌اگر به همان حالت حسی موسیقی‌وار صرف رها شوند، بی‌کشیدن بار فکر آسان‌تر می‌توانند شاعرانه باشند تا آنکه بخواهند اندیشه‌ای مجرد را نیز به‌خواننده القاکنند؛ خاصه اگر اندیشه‌ای باشد سفسطه‌آمیزو خشك و نادلپذیر، شبیه‌آنچه‌که هم اکنون در بالاگذشت. در چنین صورتی شعبده بازی عقل جای شور انسانی احساس را می‌گیرد،و دم سرد اندیشه گرمای مطبوع لذتی راکه می‌شد از شکوه سخن احساس کرد می‌کشد .

اگر شعر در والاترین مراتب خویش بیش از آنچه‌که جنبهٔ تاریخی داشته باشد حکیمانه است، به این دلیل‌کـه از اشیاء و از افراد، مجزا از شرایط بی‌معنا، نمونه‌هائی فراموش ناکردنی‌عرضه می‌کند؛ برهمین نحودر ماده و شکل‌ابتدائی نیزآن را از نثر بایدحکیمانه‌تر شمرد چراکه باتجربه بلافصل نزدیك‌تر است. شعر پندارهای مبتذلی راکه در دامن لغات روزمره آویخته‌اند، می‌شکند و تبدیل می‌کند به آن‌کیفیت‌های حسی‌که در اصل این پندارها از همان‌ها ترکیب یافته‌اند. ما نام می‌گذاریم هرآنچه را که تصور

1- Pope

2- In Spite of pride, in erring seasen,s spite
One truth is clear, whatever is, isright

می‌کنیم و بدان اعتقاد داریم، نه آنچه را که می‌بینیم؛ اشیاء نه نقش‌ها را، اشخاص نه تصاویر نیمه روشن را. این نام‌گذاری و پرورش کامل حواس که دوشادوش آن صورت می‌پذیرد، تمتع‌های حیات را افزون‌تر می‌کند. برای سپردن راه خویش از پیچاپیچ اشیائی که از همه سو برما هجوم می‌آورند، چاره نیست جز آنکه از بین تجربیات حسی خویش انتخابی بزرگ به عمل آریم. نیمی از آنچه را که می‌بینیم و می‌شنویم بایستی از جهت آنکه حقیرند بگذاشت و گذشت؛ حال آنکه پاره‌های آن نیم دیگر را باید با چنان کمال دلخواهی گردهم نشانید تا زیبندهٔ تبدیل به یك جهان موزون مشخص باشد. این زحمت ادراك، و فهم این سحر مصالحی که بازگوی تجربه هاست، در زبان و اندیشه‌های روزمرهٔ زندگانی پنهان گردیده است؛ اندیشه‌هائی که در این مفهوم که «ساخته» می‌شوند شاعرانه‌اند (چون در ذهن هر انسان بالغ هر تصوری حکایتی است)؛ ولی در عین حال از آنجاکه اندك مایه‌وپریشان، و به قصد استفادهٔ علمی ساخته شده‌اند شاعرانه‌شان نمی‌توان گفت.

کودك قریحهٔ شاعرانه که زبان عقلانی و معمول روزانه را در گاهواره آموخته است، چون قدم بر دامن دشت نهاد، مناظر طبیعت را بر خویشتن گرد می‌آرد و ذهن خود را کم‌کمك با تأثرات زنده‌ای که اهل خرد دست رد بر سینه‌شان زده‌اند، و زبان اصحاب عقل قادر به انتقال آنها نیست، می‌آکند. او با این بار نامعلوم تقلا می‌کند، و وجود خویش را در انگیزه‌های بی هدف شور و وجد چندان به هدر می‌دهد تا روزی سرانجام یك شیوهٔ هنری خاص براین همه الهام، یا برپاره‌هائی از آن که می‌توانند در بوتهٔ آزمایش زمانه و نظام مکتب خویش حیات جاوید پیدا کنند، روزنه‌ای برگشاید.

شاعر به‌حکم سیرت خویش دیده را پاك نگاه می‌دارد، و هر آینه گزندی رسید معصومیت را به چالاکی بدان باز می‌گرداند. او پندارهای ادراك عادی را به عناصر حسی آنها تجزیه می‌کند، و این عناصر را بار دیگر در گروه‌های اتفاقی، آنسان که شرایط محیط یا اقتضای خلق و خوی او ممکن است پیوندشان زند، گردهم می‌نشاند؛ و این استغنای احساس و آزادی تخیل که قلب بیخبر او را از شوری خارق‌العاده آکنده است، در دم به صورت نوعی گفتار به جوش در می‌آید.

بی‌دریغ و عاطفی بودن این فوران‌ها آنها را بس بیشتر از آنچه که از گفتارهای عادی ساخته است. به ادراك واقعی ما نزدیك می‌گرداند. با وجود این چه بسیار آسان ممکن است که در نظر اشخاصی که عادت دارند

همیشه برطبق نشانه‌ها بیندیشند، و هیچگاه اتفاق نمی‌افتد که در سیر تفکرات سریع و ریاضی مآب خویش لختی باز ایستند و یك دم نیز تأمل در کار دل کنند؛ و نه می‌شود که لحظه‌ای در گرداب احساس و نقش‌های ضمیر که بر فرازشان پل تداعی‌های خشك آدمی را، معمولا بی هرگونه بیم، و بی‌آنکه قطره‌ای آب بردامنش نشیند، به سوی کاری قراردادی هدایت می‌کند، غوطه زنند، دور از ذهن و ثقیل و پرابهام جلوه نمایند. تصور این نکته که این پل چقدر حقیر است و جز مجموعه‌ای از بتون و سیم و خارا نیست، برماممکن نخواهد شد مگر آنگاه که خویشتن را تا مرحلهٔ یك درون نگری بسیار هوشیارانه پرورده باشیم. لیکن روان شناسان باز نموده‌اند ـ و یك آدم عادی معمولا خود اعتراف دارد ـ که ما از کنار ردیف نقش‌های ذهن خویش همانقدر به سرعت می گذریم که در خیابان از کنار وسائط نقلیه، و همه در اندیشهٔ کار خویشیم و شادیم که از همهمه و تحرك مناظر اطراف بی‌خبر می گذریم، و جز نبش خیابانی که از آن باید پیچید، و دری که از آن باید پا به‌درون نهاد، هیچ در مخیله‌مان نیست. معذلك، در بیدارترین لحظات، اعماق روح هنوز در سیر عالم رؤیاست. جهان واقعی در طرحی عریان، بر زمینه‌ای از آشفتگی‌ها و بیقراری‌ها نقش بسته است. افکار منطقی ما بر تجربه همانقدر حکومت دارند که نصف‌النهارها و مدارها بر صفحهٔ کاغذ پهنهٔ دریا را مجسم می‌کنند. اینان در سفر دریا راهنمایان مایند، اما براامواج بیقرار اختیاری ندارند. امواجی که، بی‌اعتنا به توانائی ما به سیر بر فراز ایشان، تا انتهای مقصد خویش، بی‌وقفه پائین و بالا می‌جهند. سلامت عقل خود گونه‌ای جنون است که درکارهای مفیدش به خدمت گرفته‌اند، و عالم بیداری رؤیائی است که سر در مهار ما دارد.

شاعر از ثروتی که در این عالم‌رؤیا به‌کنج فراموشی افتاده است‌مصالح کار خود را فراهم می‌آورد. او در اعماق آن آشفتگی که در زیر پوستهٔ‌عقلانی این جهان خانه گرفته است، غوطه می‌زند و، از آن میانه، نقشی راکه به کار نمی‌آمده است، و احساسی راکه در نیمه راه باز مانده است برمی‌کشاند وبار دیگر به چیزی که آماده است پیوند می‌زند. اوآنچه راکه غیرضروری است بازدرکار می‌گیرد، وهرآنچه راکه به‌غفلت رهاکرده‌اندتأکید می‌کند، وآن رنگی راکه اصحاب عقل گذاشته‌اند تا از چهرهٔ این منظره پاك شود بدان‌باز می گرداند. اگر گهگاه‌می‌نماید که حقیقتی‌را درون پرده‌می‌پیچاند، فقط از آن جهت است‌که او تجربه‌ای را باز جان داده است. این جریان

را در ساده‌ترین موارد می‌توان مشاهده کرد. وقتی اسیان[1] می‌گوید خورشید مانند سپر نیاکان وی گرد است، جمله‌ای شاعرانه گفته است. چرا؟ زیرا او به کلمهٔ خورشید که در نفس خویش کامل است و هیچ گونه تعقیدی ندارد، کلماتی دیگر افزوده است که، در مقام عمل، برای وضوح معنی ابداً ضروری نیست. اما، با همین کار، حالت اختصاصی پندار خویش و تداعی‌های آن را درذهن بار دیگر جان بخشیده است. خورشیدی درکار نیست که چارگوش باشد و با خورشید مورد بحث اشتباه شود. تأمل کردن و گرد خواندن خورشید جز آرایش سخن نیست؛ درنگی دراحساس بخاطر عشق بصورت خورشید. ادامه‌دادن وگفتن اینکه سپر پدران وی نیز گرد بوده است، سراپا بی‌ارتباط می‌نماید، ولی، از سوی دیگر، دعوت ماست تامسیر پندارهای گهگاه او را پیش گیریم و می گذاردمان تا برآنچه در نهانخانهٔ ذهن اوست نظری کوتاه افکنیم؛ یا به عبارتی دگر نقش گلدوزی خویشتن را می گرداند و تارهائی را که از پشت آن آویخته‌اند، نشانمان می‌دهد. چنین گریزی مزاحم و مانع تجسم واقعی شیئی می گردد، ویك شاعر بزرگ که در تصور خورشید به‌مرحلهٔ کمال رسیده، و وجود خویشتن را از یاد برده باشد دل به ساختن چنین چیزی خوش نخواهد داشت. با اینهمه حالتی دارد رمانتیك و عاطفی، تجربه‌ای را باز زنده می‌سازد، و در همین مقیاس شاعرانه است؛ سبب شده است تا ما در قلمرو احساس لحظه‌ای درنگ آریم و در زمینهٔ رؤیائی آن لحظه‌ای فروشویم.

ولی این فقط افکار یا نقش‌های ذهنی نیستند که شاعر این گونه از گنجینهٔ تجربه‌های خویش وامی‌ستاند، وصورت برهنهٔ مناظر قرار دادی را به‌کسوت ایشان درمی‌پوشاند. بلکه غالباً زیوری ظریف‌تر را که آن نیز از همان گنجینه برخاسته است، برآن می‌افزاید. چون نخستین عنصری را که اصحاب عقل درشکل دادن ایده‌های خویش از اشیاء دست ردبرسینه‌می‌زنند، احساس است که با پندار همنشین است. وهمین احساس نخستین چیزیست که شاعر بدان حیات دوباره‌می‌بخشد. اوکنار نقش‌باز می‌ایستد تا لذت ستاند. او سردرکوره راه‌های تداعی می‌نهد، چراکه این کوره راه‌ها شادی افزایند. عشق به‌زیبائی که سبب شده است تا اوکلام خویش را آهنگ ووزن بخشد، وعشق به‌هماهنگی که او را واداشت تا سخن را درقید قافیه نشاند، در عالم خیال باز براو جلوه می‌فروشد وباعث می‌شود تامصالح کاررا نیزازچیزهائی

---

1 – Ossian

دست‌چین کند که خود زیبایند، یا آنکه قابلیت پذیرش صورتی زیبا دارند. حلقه‌ای که این اندیشه‌های ظاهراً اینهمه مجزا را که ذهن او جذب کنندهٔ آنهاست به‌هم پیوند می‌زند، غالباً عاطفی است. درهمهٔ آنها عنصری اززیبائی یا هراس مشترك است.

قسمت اعظمی ازهنرشاعر تشدید عواطف است با گردآوری هدف های پراکنده‌ای که طبعاً برانگیزانندهٔ آنهایند. اوبامشاهدهٔ وابستگی مشترك‌اشیاء بااحساس شاهدپیوستگی آنهاست بایکدیگر. همان گونه که در تفکر علمی اصل راهنما نوعی دلبستگی است، وهرچیز راکه‌بدان دلبستگی نوعی‌پیوستگی‌است دقت همان رابرمی گزینند؛ همان گونه که در تفکر علمی اصل راهنما نوعی ارتباط اشیاء است درزمان ومکان، یانوعی تشابه قواعد واحکام؛ بر همین قرارنیز در تفکرشاعرانه اصل راهنما اغلب حالتی‌یاکیفیتی از احساس‌است. باوحدت چیزهای ناهماهنگی که ازنظر عاطفی لحن مشترکی دارند، عاطفه خود باتمام قدرت ازجا انگیخته می‌شود وبهتر بگوئیم غالباً برای نخستین بار خلق می گردد. درست به‌همان طریق که با مخلوطی از رنگ‌های قدیمی پروگینو[1] جلائی بی‌سابقه وتیتیان[2] درخششی‌تازه به‌رنگ‌های خود بخشید، شاعران نیزعواطفی را برمی‌انگیزندکه‌ازآنچه خودشناخته‌اند لطیف‌تراست؛ وباکار تصنیف، کاشف‌سرزمین‌های نوینی ازشادی وغم میشوند.

«بیان»[3] اصطلاحی گمراه‌کننده است؛ چراکه اشاره‌ایست براین معنا که چیزی قبلا شناخته شده تقلید یاارائه‌گشته است. حال‌آنکه بیان در نفس خویش حقیقتی اصیل است که ارزش‌های آن مربوطند به‌مطلبی که به قالب گفتار درآمده است. همانقدرکه شرافت یك‌مأمورچینی همه اندرگرو نام والدین اوست، برهمین قرارنیز افسونی‌که یك‌شاعر باهنرخویش،درترکیب نقش‌ها وسایه‌های احساس، به‌یك‌صحنه یابه‌بازی یك نقش‌می‌بخشد، به‌بازیگر عمدهٔ‌آن وابسته است‌که، برای آرایش خویش، از امتیاز استفاده از ذهنی سرشار بهره‌مند است.

شاعر خود تابع این وهم است، وقسمت اعظمی ازآنچه‌که شعرنامیده می‌شود، اگرچند به‌هیچ‌روی‌نه‌بهترین پاره‌های‌آن، همین گونه کمال‌بخشیدن به‌یك چیز توسط چیزدیگراست. ما جهان‌را به‌دلخواه خویش رنگ‌می‌زنیم. بایك سفسطهٔ خوشایند، بایك تظاهر دوغین‌احساس، طبیعت‌را به‌احساس‌خویش آغشته می‌کنیم، وآنگاه هم‌آوائی لطیف‌آن را باوجود معنوی خویش در همه

Expression -۳ Titian -۲ Perugino – ۱

جا باز می گوئیم. این گمراهی، آنسان که درمورد وردزورث دیده می‌شود، بارشد کامل دوعاملی که آنها رابه‌هم می‌آمیزند، یعنی مکاشفه واحساس، متناقص نیست. بلکه برعکس احساس ومکاشفه، هرگاه که کاملا سرشار واصیل باشند، دریك صورت یکدست آسان‌تر تجلی می کنند. برای بخشیدن صورت عقلی بدین الهام، بی‌آنکه عظمت آن کاسته شود، نیاز بدیك نیروی عقلانی است که معمولا درشاعران نیست. وهرآینه قدرت مکاشفه واحساس درایشان بیش از توانائی عقل باشد، که معمولا چنین است، و نتوانند در آثار خویش عوامل تناسب راستین وزیبائی متعالی را زنده نگاه دارند، دست کم می‌توانند این آثار را ازنقش‌های دلپذیر ویك روح خوشایند معنوی بیاکنند.

سیلان عناصر عاطفی و ذهنی درفورم‌های نایکدست و بی‌بند وباراین‌گونه تخیل راصراحتی و صداقتی می‌بخشدکه در اشعار احساسی صرف دریك سطح فروتر دیده می‌شود. شستشوی جهان بیرون در رنگ‌های احساس‌های انسانی، وبیان جهان درون درقالب اشیاء، اینست حالت ابتدائی هر دو قبل ازآنکه نیروی فراست وطبقه‌بندی خشك اشیاء آنها رامجزا سازد، وهر یك را درقلمرو خاص خویش جادهد. این گونه‌همذات انگاشتن‌ها مایهٔفخرنوعی ازمتافیزیك است. از مکاشفات نبوغ سرشار نیست بلکه درست شبیه مشاهدهٔ اسیان است که خورشید راگرد دید وسپر نیاکانش گردبود. اینها تجزیهٔاشیاء قراردادی است به‌گونه‌ای که تداعی‌های اصلی ادراك بار دیگر به‌پا خیزند. آنگاه آن شیئی وآن احساسی‌که ازسراتفاق هم‌زمان بودند یکی به حساب می‌آیند. وآنگاه ما به‌آشفتگی شعور انفعالی حیوانی خویش که درآن‌چیزها همه بهم درآمیخته‌اند وشکلی برآورده‌اند و مانند یك کل بیان ناشدنی احساس می‌شوند، بازمی‌گردیم تاآن دم که مبنای یك نظام بهتر جانشین اصلی شودکه رهاگشته است.

سفسطه‌بازی احساساتی بازگشتی است به‌آن طرزتفکر قدیمی که، بیاری آن، نیاکان ما عرصهٔ خاك رازیستگاه ارواح خیر وشر کرده بودند، و احساسی راکه درحضور یك شیئی بدیشان دست‌می‌داد، به‌جای جزئی‌ازوجود آن می گرفتند. دربازگشت بدین‌آشفتگی طبیعی، شعربا یادآوری وتبرك آن جنبه‌هائی ازتجربهٔ ماکه برای درك واقعیت‌های مادی به‌هیچ کار نمی‌آیند و بیم‌آن هست که یکسره ازیاد روند، مارا خدمت می کند. ونیروی حیات آن در همین است چراکه تااعماق وجودما نفوذ می کند ومارا به‌یك تکان‌ازعالم سخنان پیش‌پا افتاده و فقر تخیل بیرون‌می‌کشاند، وآنچه راکه روزی‌احساس

کرده‌ایم باز فرایادمان می‌آورد. حتی لحظه‌ای مارا درعالم رؤیا فرومی‌برد وموجب می‌شود تاآن‌آفرینش‌های خود به‌خود راکه درلحظات بیداری‌درون ذهن خود می‌کشیم، پرستار گردیم. این تسلیم‌فقط یك‌لذت‌آنی نیست، که‌قسمت اعظم جذبهٔ آن بعدها به‌دامان ذهن می‌آویزد ، وزان پس بیشتر می‌بینیم و عمیق‌تر احساس می‌کنیم و استعدادآن را می‌یابیم که از مناظرعادی طبیعت و جنبه‌های معمولی حیات نشاطی بیشتر بگیریم. همین که باپایمردی شاعر نقاب قرارداد را ازمقابل دیدگان برگرفتند، هرنوع تجربهٔ خاص رابهتر می‌توان دراختیار کشید، ومقیاس آن رادگرگون ساخت، و یك لحظه در تار و پود بسیار لطیف، ودمی بعد درشاخ و برگ‌های بی‌نهایت آن ، از خویشتن بی‌خبر شد .

درهرحال، ولوآنکه کارکردشعر، به‌قیمت تجزیهٔ عادات سودمندتفکر ما، فراتر از این مرز بازیابی‌آزادی خیال واحساس نمی‌رفت، بازهم میباید سپاسدارآن می‌بودیم که گهگاه گره اززبان‌ما می‌گشاد. می‌باید اعتراف کنیم که دراین‌صورت، سوای یك بیخبری، هیچ‌نبود، ودیگر به‌هیچ روی نمی‌شد آن انضباط معنوی را ازآن به‌کف‌آورد؛ ولازم می‌آمدکه آن راهمه در نظام عقلانیی بجوئیم‌که درمقولات نثر بنیان‌گذار علم طبیعت است. دراین صورت شعرسزاوار همان قضاوتی بودکه افلاطون درباب تمام هنرهای سرگرم‌ساز دروغین‌کرد. می‌شد بعنوان چیزی نشاط بخش محترمش داشت، اماضروری بودکه بعنوان چیزی ناشایست آن رایکسره ازخود برانیم، یاآنکه دست‌کم در تنگنای چندفورم‌محدود بازگذاریم تامباداکسی‌را زیانی رساند. فیلسوفان رأی افلاطون را عموماً محکوم کرده‌اند ، گو اینکه رأی او بطرزی بارز منطقی وبا ساده‌ترین موازین اخلاقی راست می‌آید. درعوض آن پارهٔ سود-جوی بیگانه از معنویت جامعهٔ بشری که هنرمندان و شاعران را کسانی می‌پندارد بی‌دست وپای ودارندگان مغزهای علیل‌که تحت افسون ایشان‌دور نیست بلائی نازل شود، اگرچند می‌توان درروزهای شادمانی، برای زیورو شکوه افزون‌تر جشن، آنان رانیز، دوشادوش مشاطگان و آشپزان و گل-فروشان، به‌میهمانی خواند، این رأی افلاطون‌رااقتباس کرده است.

باوجود این نکته‌های بسیار ما را متوجه می‌سازدکه‌شایدبرترین کار-کرد شعررا هنوزهم می‌باید جستجوکرد. افلاطون با آنکه همر را نکوهش می‌کرد، خود یك شاعربود. جدال‌او با شکوفه‌های هنر، ستیز با الهه نبود. واهالی خوب فلسطین، اگرچند دورنیست درهنرهای دنیوی که در الهامات

خویش بی‌شك حالتی مذهبی‌دارند به‌دیدهٔ بی‌اعتمادی بنگرند، مذهب را بی‌کم وکاست عزیز می‌شمرند، که آن نیز خود گونه‌ای شعراست که ازصفحهٔ حیات ایشان همانقدر زدوده شده است که خورشید درنیمه شب برستیغ کوه گرم‌نور افشانی است. می‌توان پرسید که این‌همه ضدو نقیض گوئی‌ها را سبب چیست ؟ چرا مردان‌دنیاوی ما برزمینهٔ مادی حیات خویش برای مذهب نیزجا می‌گشایند؟ چرا افلاطون، بعدازراندن‌شاعران، خوددروصف عالم شاعرانه‌سخن گفت ؟ زیرا انتزاع این جهان علم و عمل از تجزیهٔ ما با تجزیه‌ای چنان نابه‌هنجار صورت می‌پذیرد که حتی بی‌فکرترین و عامی‌ترین افراد را نیز نمی‌تواند قانع سازد. معنویت ماشینی که آن راطبیعت نامیده‌ایم ، قراردادی بودن نمایشی که جهانش گفته‌ایم چنان خیره‌کننده است که محال است‌هرکس به‌تقریبی دیده در آن ندوزد. هرکدام باید گهگاه به‌عالم روح‌باز گردد؛ بر-شاعراست‌تابا اندیشهٔ مرگ‌مقابل روح برآید وازخویشتن بپرسدکه‌سرچشمهٔ اصلی و ارزش حیات او در کجاست . آنگاه عشق‌های خاکستر شده باز در خاطرش زنده خواهندشد، و احساس خواهدکردکه فقط در عالم خیال بوده است‌که ازواقعیت نشانی دیده، و فقط این احساس‌های وی بوده‌اندکه‌ازامید وآرزوی آرامش اورا جرعه‌ای چشانده‌اند. او درضمیر خویش سیر خواهد کرد، وازتجربیات خویش مفهومی فراهم خواهدچید، ودست‌کم نیمه اعتقادی خواهدکردکه تمام چیزهائی‌که بااو سروکاری داشته‌اند،جز خوابی‌وخیالی نبوده‌اند؛ سپس دیده برخواهدگشاد سوی حقیقتی‌که فراتراست.

این‌لحظه‌که ذهن در انعطاف‌کامل است وگاه پی‌بردن به‌عدم اصالت و کفایت هرآنچه‌که درحدود ادراك حواس عادیست، همان دم راستینی‌است‌که مجال شاعرانه بودن دست می‌دهد؛ مجالی‌که باید اعتراف‌کرد غالباً ازنظر می‌گریزد. این توجه شدید، تمرکز وخیرگی فکر بر بی‌واسطگی ناآشنای اشیاء، غالباً جزپریشانی حاصل ندارد. حیران می‌شویم ازچیزهای ناگفتنی، ازآنهاکه تابناك ولی ناشناختنی، درکثرت اما واحدند، احساسی وجودمارا از خویش می‌آکند، و، به‌جای برآمدن به‌عالم تخیل ، به دنیای صوفیگری فرو می‌شویم .

رسیدن به‌مرحلهٔ تحلیل صوفیانه، درشأن هیچ‌کدام از هنرها نیست ؛ واگرهنری چنان نمودکه چنین می‌کند، تأثیرآن جزئی است، و شاید در طریق خاص خویش هنوز درگیرودار شناختن هدف مطلوب است. برهمان‌گونه‌که درختان را می‌بریم و از ریشه می‌اندازیم تا شالودهٔ یك پرستشگاه

نهیم، هنر نیز بنای چیزی را غایت‌آمال خویش دارد. به‌همان دلیل که‌جهان ساختهٔ حواس عادی وعلم‌طبیعی (اسکلتی که‌قبل ازیافتن توانائی‌زیست‌لازمست از احساس‌آکنده شود) جهانی است ناقص، آن‌لحظه‌نیز که به‌نقص این‌جهان پی‌بریم همان دمی است که هنرهای متعالی‌ترفرصت تجلی می‌یابند. آنگاه که جهان ریزریزشود، این شاهد هنر است که می‌آید وآن را به صورتی که با آرزوی قلبی ما نزدیک‌تر است، باز می‌سازد.

کارکرد بزرگ شعر که هنوزبدان مستقیماً اشاره‌ای نکرده‌ام ، مسلماً اینست؛ بازگشتن به‌کنه تجربه، چنگ زدن درواقعیت‌احساس و خیال‌درزیر سطح افکار قراردادی، و آنگاه ازآن مادهٔ زندهٔ نامحدود برآوردن بنائی جدیدکه برای تمایلات ابتدائی نهاد ما سرشارتر، دلخواه‌تر، وسازگارتر، وبرای امکانات نهائی نفس راست‌تر باشد. غوطه‌زدن ما را در اعماق‌عناصر هستی خویش، ودمی بعدبرآمدن آزادانه‌ترمان را به‌سوی هدف راست جلوه خواهدداد. به‌سوی احساس باز می‌گردیم، تاعقل‌راتوشه‌ای آریم؛قراردادها را می‌شکنیم تاآرمان‌های نوبرآوریم.

این‌گونه تحلیل به‌قصدآفرینش جوهر تمام اشعاربزرگ است . علم و عقل سلیم درحد خویش شاعرانی هستند نه بی‌قدر، چراکه‌آنان نیزازتجربه ماده می‌پذیرند وبه‌یاری آن جهانی می‌سازند درخشان وموزون و قشنگ. لیکن صفت خاصهٔ این هنرسبب شده‌است تاعادی جلوه‌کند . نقش‌های آن از مرحلهٔ بدیع فراتر نرفته‌اند، واشعار صورت نثر گرفته‌اند. معذلك، باآنکه چنین است، یك‌پندار ذهنی ریاضی وعلمی اززیبائی والاتری برخوردار است تا شعری نامعقول از احساس وانگیزه، که همچون یك جرعهٔ می جزقلقلك دادن مغز وبازی کردن باهوس‌های بی‌دلیل ما درعالم خیال هنری دیگر از آن ساخته نیست. حال‌آنکه برعکس، تخیل یك‌شاعر بزرگ هماتقدرموزون ودامن‌گستراست که تخیل یك‌ستاره شناس . او از شکیبائی یك عالم طبیعی برخوردار است، وچون او به‌اجزاء همه عشق می‌ورزد ، ودیده‌ای دارد قادر به‌مشاهدهٔ طبقه بندی‌های بسیار ظریف و حد فاصل‌های ضروری . او شتاب نمی‌شناسد. هیچ‌گونه خودنمائی وشم ابتکاری در او نیست . او تأثر را در مضامین خویش می‌جوید، ومضامین را درجهان گریز ناپذیر خویش . اوکه در تمام این حالات به‌یك عالم طبیعی شباهت دارد، ازنظر تعادل دلبستگی‌های خویش ازاو جداست. ذهن‌یك شاعر متحقق‌تر است. جهانی‌که نظرگاه اوست، رنگ خویش راهمه می‌بازد، وفقط شوروجان را که بازماندنی است

نگاه می‌دارد. او به‌جای مطالعهٔ عناصر شمردنی تجربه، درارزش‌های معنوی آن، زیبائی آن، وروزنه‌هائی که برروی نفس می گشاید تأمل می کند. ازاین روی جهانی که او برمی‌آورد، تماشاخانه‌ایست معنوی برای تجلی روح، جائی که شریف‌ترین تجلیات ممکن روح برصحنه می‌آید و گره سرنوشت از آن باز می‌شود. این برترین کارکرد شعر فقط کمال شیوه‌ایست که توسط آن الفاظ ونقش‌های ذهن به‌قالب نظم در می‌آیند. برهمان قرار که نظم ترتیب هجاهای بی‌روح را درهم می‌ریزد، و آنها را تابع بحری می کند دلپذیر و شناختنی، شعر نیز سراپای تصویر بی‌روح تجربه رافرو می‌شکند تا آن را در قالبی گذارد موزون، که باذهن آشناتر وبهرآن مفهوم‌تراست. ودراین هردو مورد نحوهٔ کار ذاتاً شبیه است با آنچه که، دریك سطح متوسط، نقش‌هائی که فکرعملی از خویشتن رانده است وعواطفی که این‌فکر به‌غفلت گذاشته، چنان به‌نظم درآورده می‌شوند که گنجینهٔ ذهن را باشعوری فشرده‌تر و راست‌تر از تجربه‌ای که فراموش ناشدنی است، سرشار می کند. شعرتخیلی، تجربی و عاطفی همه دراین‌سطح متوسط حرکت می کنند. شعری که فقط از صداوذوق مایه پذیرفته است به‌سطحی فروتر محدود است، و برترین سطح ویژهٔ اشعار عقل‌آفرینشگر است. اما همه جایك اصل حاکم‌است- اصل‌زیبائی- هنرجذب پدیده‌ها، الفاظ،نقش‌ها، احساس‌ها، یانظام‌های فکری تا اعماق آرزومندی‌های ذاتی ذهن .

حال می‌باید دراین کارکرد والای شعرلختی‌تأمل کنیم وبکوشیم‌تامگر بعضی صورت‌های‌آن را بازشناسیم.

آفرینش چهره‌ها چیزی است که شاید بسیاری ازما نخست میل داشته باشیم که بعنوان برترین کامیابی‌های تخیل درنظرآریم. هرآینه ذوق‌شخصی خویش را کنار نهیم واین نکته رادر ارتباط‌های منطقی وانسانی‌آن در نظر آریم، تصور می کنم که معتقد شویم خلق چهره‌ها غایت وظیفهٔ تخیل شاعرانه نیست. یك چهره هرگز جامع تمام‌آنچه که داریم نمی‌تواند باشد، چرا که هستی اومبتنی است برحالت ویژهٔ خویش، وبرتضادبا نهادهای دیگر، وبرتکامل خویش دریك جهت، آری فقط دریك جهت استعدادهائی که درذات ما هست. بنابراین بااین‌گونه آفرینش چهره‌ها نیست که پیام‌آخرین را می‌توان باز گفت. شاعرفقط پاره‌ای ازوجود خویشتن رامی‌تواند درهرکدام ازقهرمانان خود جادهد، لیکن براوست که سراپای هستی خویش رادر شریف‌ترین اثر خویش بگذارد. بنابراین یك چهره فقط وحدتی جزئی است؛ جزئی ازنظر

خاستگاه خویش،- چون به‌اصطلاح با بسط دادن یك‌قسمت ازوجود ما، ومجزا کردن مابقی است که درتصور می گنجد- ونیزجزئی از نظر هدفی که عرضه می‌دارد. زیرا یك‌چهره باید دریك محیط سر آرد و باتضادوحس استنباط است که می‌توان بازش شناخت. نه‌خودچهره، که علت ومعلول‌های آنندکه‌جالبند. بدین قرار در استادان بـزرگ‌همچون‌همر و دانته چهره ها ، با آنکه همه خـوب ترسیم گشته‌اند ، در قبال تحرك و مفهوم کلی صحنه چیزی فرعی به‌شمارند . راست است که در هرنفس‌شناخته شده‌ای چیزی دریغ‌آور یاخنده‌دار می‌توان جست . افراد رانیز، مانند چیزهای‌دیگر، فقط به‌یاری کمبود هاشان می‌توان تعریف‌کرد. ما به طور غریزی چنین احساس‌می‌کنیم که سخن گفتن روبا روی با مردم، به طرزی‌که در قفاشان حرف می‌زنیم، درشتی است، ولو آنکه‌گفتار جز در مقام ستایش نباشد . در غیبت هر کس چهره ایست شناخته شده ، حال آنکه در حضور قدرتی در خوراحترام.

بنابراین در پرداخت چهره‌های دلخواه ، نیروی تخیل سروکارش با مصالحی‌است‌که هماهنگی‌خویش را فقط در اشخاص می‌جوید. ولی چهره‌هائی که این گونه در نظر گرفته می‌شوند، در قبال فوران تجربیات مـا پاشان می‌لنگد. و نه اگر همهٔ اشخاص را یکجا در نظر آریم می‌توانند جامع‌همهٔ دلبستگی‌های‌حیات ما باشند. چهره‌ها در اصل‌همه بر نطع حیات نشسته‌اند، چنانکه خدایان نیز همه در پوششی از طبیعت فرو شده‌اند. از این روشعر، برای پرداخت تمام واقعیت‌ها، باید زمینهٔ‌قبلی چهره‌ها، ووقایعی راکه سبب‌ساز اعمال آنهایند همه درکار گیرد. باید آنها را در محیطی محتوم که‌برای دیدگان چشم‌انداز، و برای احساس واسطه اجتماعی پدید می‌آرد، جادهد.

برای شعر چشم‌انداز مشهود زیبنده نیست. عناصر آن را و بـه ویژه تحریکات‌عاطفی راکه ازآن‌به ما می‌رسد، می‌توان در قالب نظم بیان یا القا کرد. لیکن در این صورت خود چشم‌انداز در قالبی‌که باید عرضه نگردیده است، و جلوهٔ آن فقط صورتی است از یك عنصر، و جزئی از وحدت های معنوی. نقاشی، معماری، باغ‌سازی، و تزیین صحنه اینان همه از مناظر‌مشهود استفاده می کنند واین فن هم بهترکه بدیشان باز ماند. اما نوعی چشم انداز هست‌که از این مناظر مشهود پهناورتر است و از دید رس چشم‌می گریزد، و آشنا فقط باآن احساس‌نقش آفرینی است‌که با یاری آن همه می‌دانیم‌همواره دریائی وکوهساری هست،و فراز سرآسمانی‌داریم ولوکه در آن لحظه‌آسمان خود به چشم‌در نیاید-و براین پهنهٔ خاك، قبایل گوناگون بنی‌آدمیان باپاکی

و صفای کم و بیش‌پراکنده‌اند. عرضه داشتن این چشم انداز فلك مقدار، جز در حد شعر نیست و هنر کوچکی نیست برانگیختن احساس آن، درست در همان لحظه‌که باید، بدان گونه‌که آن چیز که در مرکز این مکاشفه قرار می‌گیرد، بتواند در نور راستین خویش به جلوه در آید و سرشار باشد از تداعی های بسیار، و شکوهمند از پیوستگی‌های محسوس خویش با چیزهای جاویدان‌و عظیم. همان‌گونه که‌استادان ایطالیائی گروه قدیسین‌راگرد حضرت مریم نمی‌نشانیدند مگر آنکه پرده را وسیع ترگیرند، و پهنه‌ای ازآسمان، و پاره‌ای ازکوه ، و قدری از رود ، و احیاناً برخی نکته‌های تزیینی برآن بیفزایند، برهمین قرارشاعری که‌ذهنی دارد وسیعتر، چهره‌های اثر خویش‌را درون‌لفافهٔ طبیعت و تاریخ‌در می‌پوشاند، و خواننده راازجهانی که این چهره‌ها در آن همواره در حرکتند، پیوسته‌آگاه نگه می‌دارد.

صفت ممتاز یك شاعر را، شکوه و آدمیت اندیشه او را، احیاناً باهیچ مقیاسی بهتر از پهنهٔ جهانی‌که در آن می‌زید، اندازه نمی‌توان گرفت. هر آینه‌شاعریست بی‌همتا ازگونهٔدانته، مکاشفاتش‌همیشه تاکهکشانها‌پرمی‌گشاید. ویرجیل[1] که او نیز شاعریست سترك که‌گهگاه‌قدرش را شکسته‌اند،همین‌نکته را، نهایت به شکلی دیگر، ارائه‌داده است. چشم‌انداز اوپهنهٔ جهان روم‌است. مضامین‌سخنش خاستگاه‌های مقدس عظمت‌روم در پرهیزکاری، ثبات، وقانون. او حتی‌یك‌مصراع نسرائیده است بی‌آنکه دریاد داشته باشدکه خود یك‌رومی است . او شیفتهٔ‌حیات‌روستائی وتقلاهای‌آنست، چراکه‌سرچشمه‌وستون‌نگاهبان عظمت حیات شهری را هم در آن‌ها می‌نگرد . او سنت را بزرگ می‌دارد ، چون به تاریخی که از پس می‌آید دید و توانائی جنبش می‌دهد. دست در دامن خدایان می‌زند، چون خدایان نشانه‌های قدرت‌های جسمانی و معنوی هستندکه رومیان، به اتکای آنها، در تلاش جهانگیری بودند.

تقریباً هر سخن‌سرای کلاسیك این گونه احساس نقش آفرینی را در خویش دارد. آثارش آکنده است از اسم‌های خاص، و گریزهائی به تاریخ و افسانه؛ و هرآینه لازم آمدکه برای پرکردن بحریك مصراع صفتی‌رابدان برافزاید،او، به‌طور غریزی، از نام محلی یااسم خانواده‌ای‌استفاده‌می‌کند. شراب او سرخ نیست. شراب ساموس[2] است؛ دره‌هایش عمیق نیستند،دره‌های هامئوس[3] هستند ، ترانه‌هایش شیرین نیستند، ترانه‌های پیریرا[4] هستند. بسا

1– Virgil   2– Samos جزیره‌ای در یونان   3– Haemus
4– Pierira در تسالی Thessaly، جایگاه الهه های هنر

که برکار ایشان بتوان، به‌عنوان چیزهای قراردادی، ریشخند زده ولی‌آنان بسی بیشتر حق دارند که درما، به‌جرم بی‌مقداری، به‌سخره بنگرند. آداب و رسوم جاری بی‌دلیل برنمی‌خیزند، ویك قریحهٔ خلاق خوب می‌داند که چسان باید بایك درك تازه از راستی‌آنها فراز سرشان به‌پرواز درآمد. او برای واژگون‌کردن آنها به‌دلخواه نفس خویش هیچ‌گونه وسوسه را به دل نمی‌پذیرد. پیشینیان ماشعررا آنقدر که درصورت‌های لازم وتداعی‌های اصیل یافتند،از وقایع‌محسوس پیدا نکردند، وهمین‌حقیقت به‌طرزی آشکارنمایشگر تربیت بهتر ایشان است، آنان، درکنار چیزهای معقول پرقدر، براین‌عرصهٔ خاك فرمان راندند وزیستند؛ ولی ما اینك نه‌براین عرصه می‌توانیم چونان فرمانی برانیم، ونه‌چنان مجالی داریم که آنسان زندگی کنیم.

یك‌زمینهٔ‌تاریخی ومادی، درمقام قیاس با زمینه‌های دیگرمحیط چهره، ازقبیل موقعیت‌های دراماتیکی که چهره‌ها درآنان پای به‌بند دارند، اهمیت چندانی ندارد. سخن‌کوتاه، جوهر شعر احساس است، واگر عاطفهٔ عقلی ادراك، وعاطفهٔ تقلیدی به‌قالب دیگران رفتن پرحجم نمود ، فشردگی آنها به‌شدت اشتها ودیگر احساس‌های گذران زندگانی نیست . شور اساس تمام دلبستگی‌هاست، حتی معنوی‌ترین آنان؛ واین شور به‌جلوه در نمی‌آید مگر در اثر تماس یك انسان باانسان دیگر. صورت‌های گوناگون عشق وکین‌را جزدر اجتماع نمی‌توان جست، و تصور موقعیت‌هائی که در آنها این قبیل احساس‌های تند می‌توانند سراپای قدرت ذاتی خویش را به‌جلوه درآرند،از وظایف شاعر است۔ وظیفه‌ای چونین‌که طی‌آن دنبالهٔ‌تخیلات کودکانی گرفته می‌شودکه، در خیال بافی‌های خود، خویشتن را به جای گروهی بیشمار از دلدادگان وقهرمانان می‌گذارند. حوادث هیجان بخشی‌که در گنجینهٔ ذهن اوست ، مستلزم یك جلوه‌گاه مناسب است ، و عواطف پرشکوهی که از او جوش می‌زند، باید، به‌هرنحوی‌که هست، هدف‌های مربوط خویش رابجوید یا بدانان تظاهرکند.

اما احساس طبعاً کور است وفقرنیروی تخیل ، هرآنگاه که تنها رها شود ، مطلق . ممکن است احساس به هیجان آید ، و خواهد آمد ؛ اما هرگز نخواهد توانست که فقط ازنیروی خویش‌زاینشگراندیشه‌ای شود.اندیشه را باید حواس، تجارب خارجی، فراهم سازند وگرنه روح ازفرط گرسنگی طبلهٔ تهی خویش را تا ابد نشخوار خواهدکرد. هرکجا دانه‌ای احساس بر زمین افتاد، بررشد، تنوع ، و جوشش تخیل حدی قایل نمی‌توان شد . فقط

هنوز می‌نگریم (همچنانکه در کودکان، در رؤیا، و دراشعار شاعران نادان یا متصوف) که شدت مکاشفات درونی متضمن هیچ گونه افزایش در شکوه یا وسعت دامنهٔ آنها نیست. یك ذهن خام همواره نحیف می‌ماند، و هیچ اهمیت نداردکه وزش احساسهای طبیعی یاوه پراکنی‌های آن راچقدر گرما دهد و این‌سوی وآن سو کشاند. شوپنهاور[1] وفیخته[2] در انتساب باروری ضروری‌ذهن به‌اراده درخلق اندیشه‌ها خطائی عظیم مرتکب شدند. آنان، به‌اقتضای طبع بشر، که حتی درمواقع اعتراف به‌بدبینی، چنین است آنچه‌راکه دلخواهشان بود به‌جای واقعیت گرفتند، و از آنجا که دیدند اراده چه سخت به‌دامن هدف‌های خویش می‌آویزد، و آنها را چسان دست چین و تحلیل می‌کند، چنان پنداشتندکه خود نیز می‌تواند آنها را بیافریند. هرآن کس که در او قدرت اندیشیدن صریح هست، می‌تواند دریافت که این گونه‌خود مختاری اراده قابل تصور نیست زیرا هرآنچه‌که هیچ ارتباط‌خارجی وتنوع ترکیبی ندارد، نمی‌تواند خود به‌خود وظایف متنوع بردوش گیرد. لازم‌نیست که‌این‌گونه غیرقابل تصور بودن را درحکم یك مخالفت بزرگ گذاریم باکسی که ازالهامی پرشور بهره‌مند است. او، به‌اتکای قدرت ذوق خویش، حتی می‌تواند ادعا برآردکه در اثبات این‌نکته‌که این‌چیزغیرقابل تصورخودواقعاً یك حقیقت است، سخنش پربیجا نبوده است.

درهرحال ادعای بی‌اساس باروری اراده را تجربه ردمی‌کند، و از همین جاست که متافیزیك بایستی سرانجام قیاسها و ظاهرخوشایند خویش‌را ترتیب دهد. احساسها موقعیت‌های خویش را نمی‌آفرینند، پیدا می‌کنند، حقیقتی‌که آشکار است هرگاه‌که بنگریم احساساچسان برهدف‌های خویش چنگ فرو می‌افکنند، وبرحسب آنها تاکجا تغییر پذیر، وابسته، و قابل انتقالند. عروسك رابه‌جای کودك دوست دارند، وکودك رابه‌جای دلداده‌ای، وخدا را به‌جای همه‌چیز. اشتقاق احساسها، تاآنجاکه مربوط می‌شودبه‌شعر، مبتنی است بر تنوع موضوع های مورد تجربه، یعنی بر اشتقاق حواس و محیطی‌که آنها را برمی‌انگیزاند.

آن روح‌لایتناهی چون به‌قالب تن درآمد، به‌علت اندام‌هائی‌که‌به‌خود پوشیده است در اختیار صورت‌های خاصی ازحیات قرار می‌گیرد، وبنا بر امکانات و ارتباط‌های ارگانیزم خویش استعدادهای خفتهٔ این روح به‌صورت افکار و اعمال واقعی جلوه‌گری درمی‌آغازند. بدین روی ممکن است که

۱– Schopenhauer ۲– Fichte

رسیدگی احساس‌ها پیش ازآگاهی ذهن رخ دهد، وبه‌سرگردانی درکوره ـ راه‌های بی‌فرجام کشد؛ عارضه‌ای که تجلی‌گاه‌آن نه‌فقط درافرادگمنامی‌است که پریشانی‌های ایشان راجهان به‌دیده اغماض می‌نگرد، بلکه نیز در نوابغ گرسنه وتحصیل ناکرده‌ای‌که آتش روح خویش را همه درقالب هنرهای‌بی‌ـ مقدار، یا اوهام عجیب وغریب می‌ریزند. طریقه‌های مجنون‌وار درموسیقی و مذهب پناهگاه آرزومندانی هستندکه‌راه‌گم‌کرده‌اند. شکست خوردگان و بیکارگان عرصهٔ حیات بیشتر در این گونه مسیرها می افتند. وسوسه‌های نفسانی جوانان نیزهمه عوارض این سازگاری ناخوش است آنگاه که بروز عواطف تند قبل ازآنست‌که نظم قراردادی اجتماع بتواند، ازنظر جسمانی، سیرابشان‌کند، ونیز تاروزی‌که فلسفه‌یامذهب بتواند آنهارا به‌صورت‌سوختی درآورد برای زنده نگاه‌داشتن آتش قربانگاه خویش، هنوز فاصله‌ای دراز مانده است.

اینجاست که بزرگ‌ترین مجال خیال‌پردازی به‌دست می‌آید. به ـ مفهومی دامنهٔ آرزو بی‌انتهاست، لیکن تجربه‌ای محدود داریم. تجربه‌ای‌که متأسفانه چندان ناقص است که نه ازپاکی آرزو، ونه از قدرت آن می‌تواند استفاده‌ای کند. برای صورت بخشیدن به استعداد های خویش هیچ لازم نداریم جز موقعیت مناسب، و این را شاعر، با سیر در جهان، از مشاهدات خویش بهر ما می‌سازد. او پای ما را به صحنه‌هائی می‌کشاندکه ورای‌مسیر-های تنگ حیات روزانهٔ پرتقلای ماست. او ما را با وقایع بزرگ رو با رو می‌گذارد. چندانکه احساس می‌کنیم روح با سخن‌ناب او به پرواز درآمده است. امکانات عشق یا افتخار، توطئه یا حیرت، همه پیش روی ما گشاده می‌گردد. اگر طرحی خوب عرضه‌کرد، آسان خواهد توانست چهره‌ها را بپروراند، چون هرکدام ازاین چهره‌ها خود تجلی یکی از استعداهای‌رشد نا یافتهٔ ما خواهد شد.از این روی با وساطت‌طرح است‌که‌چهره‌ها رامی‌توان جان بخشید، و هم بدان وسیله است‌که منش شخص ما، تا مغز امکانات‌درونی خویش، دامن می‌گستراند.

وصف چهره‌های نا آشنا فقط به طرزی بسیار ناقص می‌تواند در این طریقه مفید افتد. لیکن ارائهٔ شرایطی که این چهره‌ها در آنها خویشتن را نشان می‌دهند خود این وصف را غیر ضروری می‌سازد. زیرا غریزهٔ ما هر آنچه راکه برای شخصیت دادن لازم‌است، خود به خود فراهم خواهدساخت. ازاین رو می‌نماید کلام‌ارسطو که طرح را عمده‌ترین عنصر قصه دانست،سخنی

راست بوده‌است. چون در پرتو طرح است که چهره‌ها زندگی می‌کنند، یا به عبارتی دیگر ما در آنها زندگی می‌کنیم. و باز برهمین قرار در پرتوطرح است که روح ما به‌سوی آن تلاش تخیل بال و پر می‌گشاید، و ما را بر آن می‌دارد تا در دم‌از تنگنای حیات‌قصد گریز کنیم، وکمال مطلوب را دریابیم. این ادراك البته نسبی است و فقط وابسته بـه حادثهٔ خاصی است که در عالم خیال خویشتن را در گیرودار آن می‌پنداریم. ولی در یك مسیر خاص است که آرزو مجال سخن می‌یابد، و خویشتن را باز می‌شناسد، و مرحله‌ای را که جاهلانه دل درگروآن داشت زیر پا می‌گیرد، و از این خطر که کرده است ما را میوه‌ها و اندرزها ارمغان می‌آورد.

اینست جوهر تراژدی، احساس حیاتی که پایان یافته، آرزوئی که به‌کام رسیده و روشندلی یافته است. تصفیهٔ ذهن که برسر آن اینهمه گفتگو رفته‌است، و ما را از قید انرژی‌های اسیر وامی‌رهاند، و احساس‌های ما را بـه هدفی والاتر منتقل می‌کند و بدینقرار احساس‌های گنگ ما را توجیه می‌کند و سرگرم‌می‌دارد، و در همان‌لحظه برای یك آن آنها را از قید موقعیت‌های گذران‌حیات خاکی جدا می‌سازد. یك‌واقعه، هرقدر هم که رقت‌انگیز باشد، در این مفهوم متعالی یك تراژدی به حساب‌نمی‌آید؛ چراکه از همهٔ امکانات خویش تا انتها‌بهره نمی‌گیرد. مطبوع می‌افتد‌لیك قانع نمی‌کند، تکان می‌دهد اما صفا نمی‌بخشد. لازم نیست تذکر دهم‌که این روشنگری نکته‌ای نظری‌یا مربوط به اصول اخلاقی نیست. این روشنگری کـه یك تراژدی را مرتبه‌ای متعالی‌می‌بخشد، نظاره‌ایست بر سرنوشت نهائی‌آرزوی ما. لازم نیست که‌این کشف یك بهره‌گیری اخلاقی‌باشد. مکبث و اتللو[1] همانقدر بـدان می‌رسند که بروتوس‌و هملت[2]. ممکن‌است به‌کارش گیرند‌تا نومیدی، ستم، یا بی‌اعتنائی را تأکید‌کنند؛ یا آنکه فقط‌یك لحظه عالم‌خیال‌را سرشار دارد‌بی‌آنکه‌برلحن دائمی ذهن اثری بگذارد. اما بی‌نظاره‌ای اینچنین بر فرجام یك احساس، احساس خودکاملا خوانده نشده است و پندار ما را سرگرم داشته است، بی آنکه واقعاً مرزهای تجربهٔ معنوی ما را وسعتی بخشیده باشد. با حافظه و احساس بازی شده است، اما قدرت تخیل هیچ نکتهٔ نوینی را روشن نساخته است.

موقعیت دراماتیکی محیط یك احساس مجرد را، محیط زندگانی را،

Macbeth, Othello—۱

Brutus, Hamlet —۲

در یکی از صورت‌های خاص خویش، پیش ما می گیرد؛ و اگر چند احساسی پرشور از قبیل عشق رمئو ممکن است چنان نماید که روح را فرو می‌خورد، و سرنوشت آن ظاهراً مثال سرنوشت خود مرد باشد، باز قسمت اعظمی از وجود مرد و بهترین پاره‌های آن در یك چنین امر سادهٔ بیهوده هدر داده شده‌است. برای مثال اگر لئونارد داوینچی[1] در اوان جوانی به سرنوشت رمئو گرفتار آمده بود، مرگ او معناً غم‌انگیزتر از آن نبود که اگر در هیجده سالگی شبی تب می کرد و می‌مرد. در ما تأثیر شفقت به آنچه که او از دست داد، بس بیشتر است تا تأثیر کمال آنچه که تجربه کرد. شوری مانند شور رمئو در مقایسه با وسعت معنوی اندیشه و عواطف بشری، چیزی جز یك رؤیای اندك مایه یا بحران بیمارگونه نیست.

برهمین قرار آریستوفان[2] چون وظیفهٔ مذهبی و سیاسی تراژدی را به خاطر دارد، ازمشاهدهٔ زنی عاشق برصحنه‌شرم می‌کند. وهرآینه‌دودلیل نبود ما نیز با رضای دل با اوموافقت‌می‌کردیم؛ یکی آنکه مادرتوقعات‌خویش ازهنر ازعلو مقام ذهن و اندیشهٔ کلیت و تناسب زیاد دورمی‌افتیم، و دیگر آنکه آموخته‌ایم تا دروقایع جداگانه در جستجوی مفاهیم سمبولیك باشیم، وعواطفی راکه ازآنهاسرمی‌زند، به‌خاطر شدتی که‌دارند و به‌خاطرمجذوبیت خویش در آنها، در مفهومی به‌نام‌چیزی قابل تقدیس ونمونه‌ای‌ازکل‌پذیرا گردیم. چنین است که‌تصویریك احساس بی معنی، تصویریك جنایت‌بی‌دلیل، درپندار رمانتیك ما به‌عنوان یك‌چیز مضحك دریغ‌آور جلوه نمی‌نماید؛ بلکه بیشتر جلوهٔ یك تراژدی‌راستین را پیدا می‌کند. بعضی از ما حتی استعداد تصور یك تراژدی واقعی را از دست داده‌اند، چراکه ازنظم کائنات، از قوانین عمومی حیات، و ازیك مذهب جهانی یکسره بیخبر افتاده‌اند. آنان عمق یك احساس رابرحسب شدت آن می‌سنجند، نه با معیارارتباط‌های‌توجیه کنندهٔ آن. و درتحلیل‌ذاتی روح خویش، هرچه بیشتر بلعیده شوند گمان خواهند بردکه بیشتر غذا می گیرند، امااکثریت مادرغم وشادی‌های‌خویش به‌وجود معنائی پای‌بندیم، و حتی اگر نتوانیم تاکنه آنان‌رسوخ کنیم چنان احساس می کنیم که آن‌چیزی‌که اکنون ما را اینجا محو خویش‌کرده است، فقط قدرتی دارد عاریتی، که نشانه‌ای و نمونه‌ایست از یك واقعیت‌کل‌که با روح سراپا سخن می گوید. در آن لحظه حواس ماچنان پریشان است که

1- Leonardo da Vinci

2- Aristhophanes

نمی‌تواند از آن واقعیت تصویری پیش ما گذارد ، واراده نیز چنان‌ناتوان که نخواهد توانست عشق‌های سامان نیافتهٔ‌مارا درقالب مذهبی که‌هم‌با خود، و هم با نظام آفرینش هماهنگ باشد ، به نظم درآورد . کمال مطلوب عقلانی از ما می‌گریزد و ما بیش از پیش به فرو رفتن در تصوف میل می‌کنیم .

با وجوداین ، شعر،مانند علم ، فقط با یاری تجسم‌آن هماهنگی‌هائی غنای بیشتر صراحتی بیشتر پیدا می‌کنندبه‌غایت کارکردخود می‌تواندرسید. همانگونه‌که یك نت از راه رسیده‌که در حجم یك آهنگ حمایت می‌شود ، کم‌کمك درآن آهنگ پاره‌ای ضروری وحتی تعیین کننده ازکار برمی‌آید، و نیز برهمان‌گونه‌که یك ملودی جزئی می‌شود از یك هارمونی ، و درآن بسط می‌یابد و چنان‌جا می‌گزیندکه بیرونش نمی‌توان‌کرد ، برهمین قرار یك احساس مجرد ، یك مکاشفهٔ ناگهانی ، چون‌توسط‌شاعر به‌جهان‌صورتهای شناختنی وفناناپذیر پانهاد ، درآن جهان به جستجوی‌حامیان ووابستگی‌های مطلوب خویش برخواهد خاست . آنها را باید پیداکند ، وگرنه به میان اشباح بازگردانده خواهد شد. برترین مرحلهٔ‌معنویت ، درك واقعیت است . شعر در عالیترین حد خود نیست ، هرگاه‌که فقط یك تجربهٔ ممکن دیگر را به وصف درکشیده است . بلکه هنگامی چنین است‌که با وانمودکردن چیزی‌که در مقام تجربه محال است ، مارابه‌کنه تجربه‌ای آشنا می‌گرداند که واقعاً داشته‌ایم .

برترین نمونهٔ این‌گونه شعر مذهب است . و مذهب باآنکه به علت ساده‌لوحی مردمی‌که بدان اعتقاد می‌ورزند ، بی‌آنکه بتوانندبانیروی تخیل خویش از زندگی همان تعبیری راکنندکه حقیقت مذهب در آن‌نهفته است، تغییر شکل داده و بد فهمیده شده‌است ، باز در اکثر مواقع سودمند است. چراکه عرصهٔ حیات را، به‌طرزی هماهنگ ، بارنگ معنویات می‌آراید . بعید نیست‌که مذهب معنویت رابه‌دروغ واقعیت‌جلوه‌دهد ، ولی بایستی‌بخاطر داشت‌که معنویت را هر آینه چنین عرضه ندارند ، اکثرمردم‌که نمی‌توانند دریافت ارزش‌هرچیز نکته‌ایست معنوی ، وبنابرآن به‌هرچیزی‌که‌معنوی‌است موجودیتی طبیعی نسبت می‌دهند و گمان می‌برندکه بااین‌کار خویش اهمیت وارزش آن را برافزوده‌اند ، درآن به‌دیدهٔ خواری خواهند نگریست . ولی ارزش در معناست نه ماده ، معنویتی‌که اشیاء خودگرایش سوی آن دارند

نه درانرژی‌ئی که‌درون ایشان‌خفته است .

بنابراین برترین اشعار آن نیست که قافیه پردازان دارند ، بلکه آنست که پیغمبران گفته‌اند ، یاسخن شاعرانی که الهاماتی راکه پیامبران در فعل و انفعالات خویش جامهٔ عمل پوشانیده‌اند نه در صورت الفاظ ، باگفتار خود به قالب کلام‌ریزند . اینکه مکاشفات مذهبی‌همه شاعرانه‌اند ، ونیزآنکه در این مکاشفات شعر به غایت‌کارکرد خویش می‌رسد ، دو حقیقت است‌که مذهب و شعر درصفا و غایت‌خویش هرچه پیش‌تر برانندازآن آگاه‌ترخواهند شد . یك مذهب خام قشری خدا را بارعد ، باکوهسار ، با اجرام سماوی، یا به‌کلی باگردون اشتباه خواهدکرد . ولی هرگاه‌که ازاین‌همذات‌پنداری خام بگذریم و به‌آئینی‌رسیم‌که از تاریخ مایه پذیرفته و درژرفای‌قلب‌آدمیان ریشه دوانیده و شکوفه برآورده است ، می‌بینیم‌که اصول وآرمانهای آن همه صرفاً معنوی هستند ، و بیان‌تابناك تجارب معنوی ، و برآورندگان‌کامل احتیاجات بشر . شواهد تاریخی وحسی همه پشت سرها شده‌اند ، وکس‌را باآنهاکار نیست ، و فقط شاهد دل وارزش معنوی است‌که موردنظر است.

برای مثال آئین عشاء ربانی را درنظر گیرید . دراینجا یك استعاره مبنای یك اعتقاد شده‌است . زیرا این‌اعتقاد به‌همان‌مرحلهٔ دقیقی برمی‌آیدکه استعاره قرار دارد ، وازخاك همان‌احساس‌شیرهٔ‌خویش‌را می‌مکد.دراینجاست که مذهب وابستگی دیرین خویش را با شعر بازیافته است و با تأکید راز خویش ، بی‌آنکه‌خود بداند ، معنویت حقیقت خویش را تأکیدکرده است . بنابراین اعتقاد، ورای ظاهرنان وشراب ، جوهر وجود مسیح ، یعنی خون وربوبیت اونهفته است . این نیست مگرگرفتن حقایق به عنوان نمود ، و فحوای معنوی آنان به جای واقعیت‌ها. واین مرحله‌که هرچیزمشهودازتقدس نشانه‌ای دارد ــ جلوهٔ خارجی آن سرچشمهٔ فیاض درون‌که روح درعطش‌آن اینهمه می‌گدازد ــ خود جوهر راستین شعر است .

برهمین منوال ، هرجاکه شعر از مرحلهٔ گفتارهای ابتدائی و جزئی خویش به صورت وزن ، خوش آهنگی ، چهره آفرینی ، وداستان سرائی برگذشت وبه مرحلهٔ شعور والاترین‌کارکردخویش که‌تصویرمعنویت‌های‌تجربه و سرنوشت‌است ، رسید ، شاعر بدین نکته پی خواهد بردکه خود در اصل یك پیامبر است ؛ و دراین حالت یا مثل همر و دانته‌خویشتن را سراپا وقف بیان دلنشین مذهبی می‌کندکه هست ، یا مانند لوکرتیوس [1] ووردزورث دل

۱ــ Lucretius

در بشارت آئینی می‌سپارد که ممکنش می‌پندارد ، اینگونه شاعران‌ازوالاترین رسالت خویش‌آگهی دارند ، و دیگران هر قدر هم که قدرت طبع خلاقه‌شان عظیم باشد ، وظیفهٔ نهائی خویش را به‌عنوان‌شاعردرنیافته‌اند. آنها خواسته‌اند تا دنیای خویش را، بعداز آکندن از زیبائی‌های فراوان ، به‌صورت یك کل زشت بازگذارندوبگذرند .هم‌روزگاران ایشان وحتی‌هم‌میهنان‌ایشان‌تاچندین نسل‌بعد شاید بدین‌نقص‌راه‌نبرند، چراکه‌اینان ، درپی‌بردن به‌لزوم‌این‌هماهنگی وسیع ، ازخود شاعرطبعاً ناتوان‌ترند . اگرشاعرکوته‌بین است، آنهایکسره کورند . جهان شاعرانهٔ اوشاید در نظرایشان شکوهی متعالی داشته باشد . چون بعید نیست ازبارحیات‌روزانه‌شان‌اندکی بکاهد، و افکارپریشانشان را کمابیش تحققی بخشد .

اینچنین بیخبری از والاترین نوع شعر، عجیب‌تراز بی‌اعتنائی‌مشابه مردم به‌بهترین مذاهب نیست . شرف وقدراثربدان‌نیست‌که مرددرکارخویش رنج‌بسیار برد، که به حالت‌کوزه‌گرونوع گل بستگی دارد ، یعنی به شرایط هنرواستعداد معنوی‌یی‌که درنهانخانهٔ سیرت‌ماست . درست برهمان نشانه‌که یك‌نت بهترازیك‌صدای ناهنجار است چراکه ضربه‌هایش موزون است وگوش ومغزمی‌توانند در قبال‌آن بالذت‌واکنش‌نشان دهند،هرمرحله ازهماهنگی‌نیز، برهمین منوال ، نیکوتر است از جمع پریشانی‌که این مراحل هماهنگی از بطن آنها زاده می‌شوند . چون روح که این هماهنگی راباز‌می‌شناسد، آن‌را به عنوان اجابت امیال طبیعی خویش پذیرامی‌گردد . ازاین‌رو حق‌باپیروان فیثاغورث بودکه جوهر عالم معلوم خویش راعدد قرار دادند ، وافلاطون‌نیز حق‌داشت‌که‌گفت‌هماهنگی‌نخستین‌شرط بهترین بودن‌است . یك انسان خوب شاعریست‌که اعمالش هجاهای شعراوهستند وبا طبیعت همساز. شاعریك‌سازندهٔ دوبارهٔ تخیل است ، ودرآن‌یك هماهنگی پدید می‌آورد . و اویك شاعرکامل نیست هرآینه نیروی تخیل اوهمه به‌آهنگ نباشد وکل تجربهٔاو روی هم‌یك سمفونی پدید نیارد .

بنابراین ، برای آنکه اسباب‌کمال همه فراهم داشته باشد ، در نخستین قدم لازم‌است‌که آوازبداند.اینکه صدایش صاف‌وخوش‌وتحریرهایش روان باشد . و در مرحله‌ای والاتر نقش‌های ذهن اوبایدهمه‌باهم‌جورباشند. او باید بازی بالغات را بداند وافکارخویش را با بازتاب‌های بسیارازانوار خاطره و تداعی‌ها رنگین نماید ؛ چندانکه هماهنگی آنان ژرف باشد و مالامال ، وباز درمرحله‌ای برتر بایدکه حساس وآزاد باشد ؛ بدین‌معنی که

عالم خویش رابراساس‌عوامل ابتدائی تجربه بناکند، نه‌برمبنای آئین‌معمولی حواس یا شعورعادی.اوباید سراپای روح را به هم‌آهنگی‌های‌خوش درآرد، ولو آنکه، با این کارخویش، نظام نوینی‌راکه علم محض درمقولات‌نثر برای تجربه قائل گشته است، فروریزد.ولی‌این تجزیه نباید سرانجام‌سبب گردد که شاعر درگروه آشفته‌ای از احساس وشعور پای در بندگذارد. این کار بایستی چون شخم‌زدن زمین باشد قبل ازدانه‌افشانی جدید، یا خمیر کردن گل پیش از قالب گیری طرح یك صورت‌کامل‌تر. بیان عاطفه باید باجدائی از چهره، وبا اشاره به‌چیزهای واقعیی‌که محرك آن‌بوده‌اند، یعنی‌طبیعت، تاریخ، و عالم حقیقت صورت عقلانی پیداکند. تجربه‌ای‌گمان‌شده‌رابایستی به صورت یك سرنوشت‌که در حکم‌اصولی‌چند، وناشی ازانضباط وروشنگری اراده است فرض کرد. فقط در این صورت است‌که شعر می‌تواند تعبیری باشد اززندگی، نه فقط سیری پریشان در قلمرو خیال‌که نقش‌های ذهن را بی هیچگونه هدفی روی هم چیند وما را، بی‌هیچ گونه پاداش معنوی،ازکار خویش بازدارد.

بنابراین اگر بخواهیم شعر را تعریف‌کنیم نه در مفهوم معمول ارائهٔ کمترین‌چیزی‌که بدین‌نام‌خوانده می‌شود، بل‌در آن مفهوم‌معنوی‌که‌هدف‌هائی راکه‌شعر درطریق‌آن می‌کوشد، وموفقیت‌هائی راکه مایهٔ تحقق تمام اصول آنست. معلوم می‌دارد، می‌توانیم گفت‌که‌شعر کلامی است موزون وشکوهمند، وبازگوی اندیشه‌ای‌که ازاحساس و معنویت هردو مایه پذیرفته است.

این چنین است شعر به عنوان یك‌صورت ادبی؛ ولی اگر بیان الفاظ را در حد خود نگاه داریم و شعر را چیزی شماریم از زمرهٔآن آتش وآن نور باطن که ظاهراً گاهگاه بر جهان تابیدن می‌گیرد. و نقش های ذهن را با لطفی نا گفتنی لمس می‌کند، شعر چیزی نخواهد بود مگر هماهنگی یك آن روح در دل نفس مردگی ها، یاستیز؛ نظری‌کوتاه بر ملکوت و انگیزه‌ای به سوی یك حیات معنوی.

مذهب شعریست که چراغ راه زندگی شده است. شعری که برجای علم نشسته، یا بر آن افزوده شده است تا به‌سوی والاترین واقعیت‌ها هدایتش کند. شعر مذهبی است که به یك حالتش نگذاشته اند؛ مذهبی که نحوهٔ رفتار معلوم نمی‌سازد، و چیزی را به صورت عبادت واعتقادتحمیل نمی کند. مذهبی‌است بی‌استفاده درمقام عمل، وسبکبار از اوهام متافیزیك. زمینهٔاین تجرید شعر معمولا فقط تنگنای آنست. شاعری که اندیشه‌ای رانیم ساعت

به‌بازی می گیرد ، یا آنکه چهره‌ای می‌آفریند بی‌آنکه بر آن یك مفهوم عمیق معنوی افزوده باشد، افکار خویش را نیز از خاطر می‌برد . واگر از یاد نبرد ، آن ها را فقط به صورت خیالبافی های اوقات فراغت به خاطر باز خواهد آورد . زیرا چاه خویش را چندان عمیق نکنده است که به چشمه‌های جوشان ژرفای حیات بتواند رسید . لیکن هر گاه که شاعر تماشاخانهٔ خویش را وسعت بخشید، و مکاشفات خود را از اشخاص و ضمیر خویش در آن جاگزین کرد ، شعر او تبرك عمیق ترین اعتقادات اوست ، و سراپای حقیقت مذهب وی‌را به بر گرفته‌است. آنچه که‌مذهب خلق بر این مذهب‌شاعر می‌افزاید، چیزی‌نیست مگر انفعال ادراك محدود ایشان که از قصد معنوی شاعر جزیك‌پوستهٔ ظاهر نمی‌بینند،وآنچه‌را که‌درذهن‌اوتعبیرراستین زندگانی دریك سطح‌معنوی‌است، به‌سطح دروغین وفروتری‌ازاین‌جهان‌پائین می کشانند.

این سطح والاتر فضای تخیلات شکوهمند است و پندارهای مربوط و معنویت ، که بازگوی واقعیتی شده است‌که پشت سر رهایش کرده‌اند . بنابراین شعری که به برترین قدرت خویش رسیده است ، مذهبی است که ژرف ترین حقیقتش را دریافته‌اند . شعرومذهب در آنجا که یکپارچه‌شوند، هردو به اوج پاکی و خلوص خویش خواهند رسید . چون همین جاست که شعر بیهودگی‌وتأثیر ناساز خودرا از دست می گذارد،و مذهب‌اوهام را به‌دور می‌افکند و از فریب دادن باز می‌ایستد .

ت . س . الیوت

سنت و استعداد فردی

در نوشته‌های انگلیسی از سنت کمتر سخن در میانه می‌آریم ، اگر چند گهگاه از آن یاد می‌کنیم تا بر فقدانش دریغ خوریم . نمی‌توان از «سنت» یا «یك سنت» یاد کرد. بیشتر اوقات از این کلمه صفت می‌سازیم تا بگوئیم فلان شعر «مطابق سنت» یا حتی « زیاده مطابق سنت » است . مگر در عبارتی مربوط به سانسور ، کلمهٔ سنت کمتر به چشم می‌خورد . و هرگاه که جز این باشد، برای تأیید بازسازی خوشایند یك عمارت باستانی است . مشکل می‌توان این کلمه را در گوش مردم انگلستان خوشایند جلوه داد، مگر آنکه به دانش باستانشناسی اشاره ای دلپذیر و اطمینان بخش داشته باشد .

جای تردید نیست که در شناخت نویسندگان مرده یا زنده امکان

استفاده از این لغت چندان نیست . هرقومی ، هرنژادی، نه فقط ذهن خلاق خاص خویش ، که در کار نقد نیز طرز اندیشه‌ای ویژهٔ خود دارد . و در مورد نقص ها و محدودیت های مردان سخن سنج بس فراموشکارتر است تا دربارهٔ کمبود های قریحه‌های خلاق خویش . به پاس تودهٔ عظیم نوشته‌هائی که درکار نقددر زبان فرانسه به بازار آمده است ، ما ، درکارسخن سنجی، ازعادت یا طرز کار فرانسویان آگاهیم ، یاآنکه نزد خودچنین می‌پنداریم. و از فرط بیخبری فقط چنین نتیجه‌ می‌گیریم که فرانسویان از ما نکته سنج ترند ؛ و گاه گاه نیز خویشتن را بدین حقیقت می‌آرائیم چندانکه گوئی فرانسویان از ما کمتر حساس‌اند . شاید که باشند ، ولی بایستی به خاطر داشت که از کار نقد همانقدر چاره هست که از نفس کشیدن . برماست که در بیان هر آنچه که به هنگام قرائت کتابی و احساس هیجانی در موردآن به ذهن ما می‌گذرد ، و نیز نقد ذهن خویش در آثار انتقادی ایشان ، از آنها کمتر نباشیم . یکی ازحقایقی که ممکن است ضمن این کار از پرده درآید ، این گرایش ماست که ، به هنگام تحسین مردی سخن سرای ، بر جنبه هائی از اثراو تکیه می‌کنیم که شاعردر آنها بادیگران کمترین شباهت راپیدا می‌کند . در این جنبه ها یا قطعات اثر وی تظاهر می‌کنیم به یافتن آنچه که یگانه است ، آنچه که جوهر خاص اوست. ما با خشنودی خاطر بروجه اختلاف مرد شاعر با پیشینیان ، به خصوص پیشینیان بلافصل وی تکیه می‌کنیم و در جستجوی چیزی تلاش می‌ورزیم که بتوان آن را مجزا کرد تا از آن لذت برد . حال آنکه اگر بدون این غرض در آثار شاعری باریك شویم ، غالباً خواهیم یافت که نه فقط بهترین قطعه‌های آثار او ،که نیز یگانه‌ترین آنها احیاناً همانهائی هستندکه سخن‌سرایان گذشته ،نیاکان او ، جاودانگی خویشتن را در آنها به نیکوترین وجه نمایان ساخته‌اند . و در اینجا قصد من دوران تأثرپذیر بلوغ نیست ، بلکه دورهٔ کمال است .

با اینهمه هرگاه یگانه شکل سنت ، انتقال از یك نسل به نسل دیگر، متضمن آن بود که ما می‌بایست با وابستگی کورکورانه و خائفانهٔ خویش به کامیابی های نسل پیشین راه های آن یك را دنبال کنیم ، جای تردید نیست که لازم می‌آمد مردم را از گرایش به سنت برحذر داشت . بارها دیده‌ام که این‌امواج‌خرد چه زود در آغوش ماسه ها گم شده‌اند.ونوآوری از تکرار پسندیده‌تر است . سنت مفهومی دارد بسیار گسترده‌تر . سنت‌را به میراث نمی‌توان گرفت ، و جویندهٔ آن پلیدکه رنج بسیار برد . لازمهٔ

آن ، درنخستین گام، داشتن شم تاریخی است که هرآن کس راکه‌می‌خواهد ورای بیست‌و‌پنج سالگی هنوز هم شعر سراید ، از آن تقریباً گزیر نیست. شم تاریخی مستلزم ادراکی‌است نه فقط از گذشته بودن گذشته ها ، بلکه از حضور ایشان در لحظهٔ حال . شم تاریخی آدمی را بر آن می‌دارد که، در هنگام نگارش ، تنها نسل خویش را در مغز استخوان نداشته باشد ، بلکه نیز احساس کند که سرتاسر ادبیات اروپا را از عهدهمر[1] به بعد ، ودر آن جمع ادبیات کشور خود او را همه موجودیتی است یك پارچه و روی هم نظمی یکدست . این شم تاریخی که هم احساس بی زمانی است و هم تعلق به یك‌لحظهٔ خاص ، و نیز درعین حال این هر دو را توأمان‌دارد، همان چیزی است که نویسنده‌ای را به سنت پیوند می‌دهد ؛ و نیز در عین حال همان است که یك نویسنده را نسبت به مکان خویش در زمان ، و تعلق او به یك زمانهٔ خاص ، آگاه می گرداند .

هیچ شاعری ، هیچ هنرمندی درهرگونه عرصهٔ هنری ، یك تنه مفهوم خاص خویش‌رادارا نیست. مفهوم او، شناخت‌او، شناخت‌ارتباط اوست باهنرمندان‌و سخن سرایان پیشین . او را، مجزا ازدیگران ، نمی‌توان ارزش گذاشت ؛ که باید، به قصد مقایسه وتضاد ، او رادرجمع گذشتگان نهاد . من‌این نکته‌را به‌صورت اصلی در نقد جمال ، نه فقط‌نقد تاریخی، عنوان می کنم . لزوم‌این نکته که او باید با دیگران هم‌آهنگ ومربوط باشد ، یك‌جانبه نیست . آنچه که به‌هنگام‌آفرینش یك‌اثرهنری‌روی می‌دهد چیزی است که ، هم‌زمان‌با‌آن، درمورد تمام آثار هنری‌پیشین اتفاق می‌افتد. آثارجاوید موجود ، در جمع خویش ، نظمی دلخواه پدیدآورده‌اند که، باپیدایش یك اثرهنری‌نو(واقعاً نو)، دگرگونی می‌پذیرد . نظم موجود قبل ازظهور اثر جدید خودکامل است و برای بقای این نظم بعد ازپیدایش اثرجدید سراپای نظم موجود ، اگرچند بسیار اندك ، باید‌که تغییرپذیرد. وازاین‌روروابطه‌ها ، نسبت‌ها ، وارزش‌های هرکدام از آثار هنری نسبت به‌کل موجود جرح وتعدیل می گردد ؛ وهمین است هماهنگی‌کهنه‌بانو. هرآن‌کس‌که با این ایدهٔ نظم وشکل‌درادبیات‌اروپا و ادبیات انگلستان موافق است ، این سخن راکه‌گذشته باید توسط حال دگرگونی پذیرد به همان اندازه که‌حال راگذشته رهبری می کند ، نامعقول نخواهد یافت . وشاعری‌که از این‌نکته خبرداردازدشواری‌ها ومسئولیت‌های

---

[1] - Homer

عظیم آگاه است[1]

و در مفهومی‌خاص همچنین آگاه خواهد بود که اورا، خواهی‌نخواهی، به‌معیار گذشته‌ها باید قضاوت کنند ؛ می گویم قضاوت کنند ، نه قطعه قطعه . نه قضاوت کنند که بگویند به خوبی گذشته‌هاست ، یا بهتر است ، یا بدتر ؛ وبی هیچ گونه تردید نه اینکه با احکام سخن شناسان مرده رأی‌زنند . این یك مقایسه ، یك داوری است که ، طی آن ، دوچیز توسط یکدیگر محك‌زده می‌شوند . برای یك اثر جدیدهماهنگی صرف واقعاً درحکم بیگانگی صرف است . چراکه‌نو نخواهد بود و درآنصورت ازهنر بو نبرده‌است . ونمی‌توان اظهار نظر قاطع کرد که فلان اثرجدید گرانمایه‌تر است زیراکه در جمع گذشته‌ها جا می‌افتد . ولی همین جا افتادن ، خودمحکی است برای تعیین ارزش‌آن ، آزمایشی که در حقیقت باید آهسته وبه احتیاط تمام‌انجام‌پذیرد ؛ چون هیچ‌کدام از ما در تشخیص این‌هماهنگی داورانی لغزش ناپذیر نیستیم. می گوئیم که بادیگران ظاهراً هماهنگ است و شاید که یگانه باشد ؛ یااینکه یگانه می‌نماید و دورنیست که بادیگران جور باشد.اما بسیارمشکل می‌توان دریافت که اثری این‌هست وآن نیست .

حال بپردازیم به‌شرحی روشن‌تر درباب ارتباط شاعر باگذشته . او نه می‌تواند گذشته را همچون یك توده، یك‌جمع‌درهم پذیرا شود ، نه‌می‌تواند خویشتن را سراپا براساس یك یا دوتحسین‌خصوصی شکل دهد، ونه‌براساس یك دورهٔ برتر . نخستین این سه روانیست ، دومین تجربه‌ایست پراهمیت‌از روزگار جوانی ، وسومین مکملی است مطبوع وبسیار مطلوب . شاعر باید که از جریان عمدهٔ روزکه فقط درآثارسرشناس‌ترین نویسندگان‌پیش برده نمی‌شود ، کاملا خبر داشته باشد. اوباید ازاین حقیقت روشن‌آگاه باشدکه هنر هیچگاه ترقی نمی‌کند ، و نیز آنکه مصالح آن هرگز کاملا یکسان نیست . او باید بداند که ذهن اروپا - ذهن مملکت خود وی - ذهنی‌که به موقع خواهد فهمید از ذهن شخصی او مهم‌تر است ، ذهنی است‌که تغییر می‌پذیرد ؛ و نیزآنکه این دگرگونی خود نوعی پیشروی

---

[1]- به نام اصالت کامل که هیچ مدیون گذشته نباشد ، در شعر چیزی وجود ندارد . باتولد یك ویرژیل Virgil ، یك دانته Dante، یك‌شکسپیر، یك گوته سراپای ادبیات آیندهٔ اروپا دگرگون می‌شد . با حیات یك شاعر بزرگ اموری خاص برای ابد انجام پذیرفته و تحصیل مجدد آنهاهرگزممکن نیست . لیکن ، از سوی دیگر ، هر شاعر بزرك بدان مواد درهم پیچیده‌ای که شعر آینده ازآن‌ها ساخته خواهد شد ، چیزی می‌افزاید .
(الیوت ، یادداشت‌هائی جهت تعریف فرهنگ)

است که ضمن‌سفر هیچ چیز را فرونمی‌گذارد ؛ نه بازار همر یا شکسپیر را می‌شکند ، ونه آنکه‌قدرطراحان مگدالن[1]را می کاهد . ونیز آنکه‌این‌پیشرفت، شاید تلطیف ، و به‌قطع ویقین فشردگی ، ازنظر مردهنرمند به هیچ روی‌در حکم بهتر شدن نیست . بساکه حتی‌ازنظر روانشناسان نیز ترقی ننماید، یا حتی‌به اندازه‌ای هم‌که ما می‌پنداریم چنین نباشد ؛ و احیاناً فقط سرانجام مبتنی باشد بر ادغام اقتصاد و ماشین . ولی اختلاف گذشته با حال این‌است که هشیاری حال یك‌نوع آگاهی‌از گذشته‌است به نحوی وتا جائی که‌هشیاری گذشته خود نمی‌تواند نشان دهد .

کسی گفت که « نویسندگان گذشته از ما فاصله دارند چراکه ما خیلی بیش از آنها می‌دانیم » . کاملا درست است وآنها چیزی هستند که‌مامی‌دانیم.

ازمخالفتی که معمولا با آنچه‌که بی پرده قسمتی از برنامهٔ من برای حرفهٔ شاعری است می‌شود ،کاملا خبردارم . مخالفت این است که طرح من مستلزم مقدار خنده‌داری دانش (فضل فروشی) است . ادعائی‌که ، بااستناد به حیات شاعران جاویدان هرقوم ، می‌توان دست رد‌برسینه‌اش زد . حتی خواهند گفت که دانش‌اندوزی بسیار حساسیت شاعرانه‌رامی‌میراند، یامی‌کاهد. به‌هرصورت با آنکه اعتقاد راسخ دارم‌که شاعر باید بسیار بداندامانه‌چندان که به تأثرپذیری و تنبلی ضروری او زیانی رسد ، معتقدم‌که محدودساختن علم به چیزهائی‌که می‌توان‌آنها را به‌صورتی مقبول برای جلسات امتحان، سالن‌های پذیرائی ، یا طریقه‌های متظاهرانه‌تر تبلیغ‌درآورد، کارپسندیده‌ای نیست . پاره‌ای می‌توانند علم راجذب کنند، وآنهاکه کندترند در این طریق به‌جان‌کندن می‌افتند . اطلاعات تاریخی‌لازمی که‌شکسپیرازپلوتارك[2] به‌دست آورد ، بیشتر از همهٔ دانشی بودکه اکثرمردم ازتمام‌کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا می‌توانند کسب کنند.آنچه راکه باید‌تأکید‌کرد این است که شاعر باید دانش گذشته را دامنه بخشد ، یا تحصیل‌کند؛ و این‌بسط دادن را در سرتأسر عهد خویش از دست‌نگذارد .

آنچه که روی می‌دهد تسلیم دائمی نفس اوست برهمان گونه که در آن لحظه است در قبال چیزی گرانمایه تر . پیشرفت کار هنرمند قربانی کردن مداوم نفس است ، نوعی کشتن مداوم شخصیت .

۱ـ Magdalenian ازپیشرفته ترین فرهنگ اروپادرعصر حجر . از اکتشافات درلمادلن La Madeleine درفرانسه)

۲ـ Plutarch

حال می‌ماند تعریف این جریان کشتن شخصیت وارتباط آن باسنت. در این کار شخصیت کشتن است که می‌توان گفت هنر به‌حالت علم نزدیك می‌شود .

بنابراین من از شما دعوت می‌کنم تا ، به عنوان یك مثال ، در نظر گیرید فعل‌وانفعالی را که صورت می‌پذیرداگر تار نازکی از پلاتین کنار دی‌اکسید گوگرد و اکسیژن گذارده‌شود .

در نقد شرافتمندانه و فهم حساس شعر هدف شعر است نه شاعر . هرگاه گوش‌بر نعره های درهم منتقدان روزنامه‌ای ، وزمزمه های خلق‌که از پی آن ها می‌رسد گذاریم نام شاعران بزرگ را بسیار خواهیم شنید . اگر دردنبال دانش تبلیغی نباشیم ، و از شعر لذت طلبیم وجویای خود شعر باشیم، مشکل به‌مراد خواهیم رسید . من کوشیده‌ام تا به اهمیت ارتباط یك شعر با اشعار دیگر توسط شاعران دیگر اشاره کنم ، و تصور کلی شعررا به عنوان یك کل زنده مشتمل بر همهٔ اشعاری که تا حال سرائیده شده‌اند عنوان کرده‌ام . جنبهٔ دیگر این نظریهٔ کلی ارتباط شعر است با سرایندهٔ آن ، و من با یك‌مثال اشاره کردم که ذهن یك شاعر پخته با ذهن یك شاعر خام فرق می‌کند اما به قطع و یقین نه به‌گونه ای‌ارزیابی شخصیت، یا چون ذهن آن یك لزوماً جالب تراست،یا آنکه برای گفتن بیشترسخن دارد . بلکه از آنجا که وسیله‌ایست تکمیل شده‌تر که احساس های‌خاص یا خیلی گونه‌گون می‌توانند،با وساطت آن ، به طرزی جدیدتر، آزادانه گرد هم آیند .

مثال، مثال یك‌کاتالیزور بود.وقتی دوگازیاد شده در حضورتاری از پلاتین ترکیب شوند ، اسیدسولفورو پدید می‌آید. این‌ترکیب‌انجام‌می‌گیرد فقط درصورتی‌که پلاتین‌حضور داشته باشد . باوجود این ، اسید حاصل از پلاتین هیچ نشانی ندارد و پلاتین نیز در ظاهرهیچ‌گونه تغییری نکرده ، بلکه بی‌ثمر،خنثی و ثابت مانده است . ذهن شاعرنیز همان تارپلاتین‌است. ممکن‌است‌که‌تاحدودی ، یا منحصراً ، برتجربهٔ خود وی اثرگذارد . لیکن مرد هنرمند هرچه کاملتر باشد، در اوجدائی مردی‌که رنج می‌برد از ذهنی که می‌آفریندکامل‌تر خواهدبود ؛ وذهن در جذب وتبدیل احساس هائی‌که مصالح‌کار او هستند بهتر وکامل‌ترعمل خواهدکرد .

توجه خواهید داشت که تجربه و عناصری که در حضور این کاتالیزور مبدل پیدا می‌شوند ، بردو گونه‌اند ؛ عواطف و احساسات . تأثیر یك اثر هنری بر کسی که از آن لذت می‌برد ، تجربه‌ایست کاملا متفاوت با هر گونه تجربه‌ای که ازهنر بیگانه است . واین‌ممکن است که ازیك‌عاطفه ، یاترکیب چندین عاطفه پدید آید . و احساس های گوناگون‌را که برای‌شاعردر کلمات وعبارات و تصاویر‌خاص‌جادارند ، می‌توان برآن افزود تاازترکیب خویش نتیجهٔ نهائی‌را بوجود آرند . همچنین ممکن است که ، بی استفاده مستقیم‌از هرنوع عاطفه،وفقط از ترکیب احساسهای محض شعری‌بزرگ سرائید.سرود پانزدهم کتاب برزخ پروراندن عاطفه‌ایست که در نفس موقعیت‌پیداست.لیکن تأثیرآن اگر چند مانند تأثیر هر اثر هنری دیگر یکتاست توسط ترکیب پیچیدهٔ‌اجزاء حاصل می‌آید . آخرین بیت تصویری می‌دهد،احساسی‌می‌دهد وابسته به یك تصویر،که خود به‌خود برخاسته است و زادهٔ عبارات پیشین نیست . بلکه احیاناً درضمیر شاعر آماده ایستاده بوده ، تا همینکه ترکیب مناسب را یافت خویشتن را برآن بیفزاید . ذهن شاعردر حقیقت ظرفی‌است برای‌پذیرفتن وذخیرهٔ گروهی‌بی‌شماراز‌احساسها،عبارات، وتصاویر که‌همانجا رخت فرو می‌اندازند تاکلیهٔ ذراتی که‌می‌توانندازاجتماع خویش‌ترکیبی‌نوین بیافرینند،کنار هم قرار گیرند .

اگر چند نمونه از اشعار جاویدان را باهم‌مقایسه‌کنید خواهیددیدکه انواع طرزترکیبها چه‌بسیاراست و نیزآنکه هرمعیار نیمه اخلاقی چقدراز مرحله پرت.چون این عظمت و شدت هیجان‌یاسازه‌ها نیست‌که اهمیت دارد، بلکه‌اهمیت درشدت فرایند هنری یا، به‌عبارتی دیگر، درفشاری است‌که‌تحت آن‌این‌ترکیب صورت می‌بندد . در ماجرای پائولو و فرانچسکا[1] عاطفه‌ای معین بکار گرفته شده است.اما فشردگی‌این شعرچیزیست‌کاملاجداازهر‌گونه شدت‌تجربه‌ای که‌ممکن است دراثر این شعر متصور شود. وانگهی فشردگی این‌شعر بیشتر ازسرود شانزدهم که ماجرای سفر دریـائی اولیس است و با هیچ‌گونه عاطفه‌ای رابطهٔ مستقیم ندارد ، نیست . در جریان تغییر و تبدیل عاطفه‌امکان‌تنوع بسیاراست . قتل‌آگاممنون[2] یا رنج اتللواز‌نظرهنری‌اثری

۱— Frances-ca,Paolo دو دلدادهٔ فاسق که دانته‌دردومین طبقهٔ دوزخ بدیشان برخوردمی کند .

۲ — قتل‌آگاممنون Agamemnon توسط همسر وی کلیتمنسترا Clytemnestra هستهٔ اصلی نمایشنامه‌ایست باهمین عنوان اثر Aeschylus

داردکه از صحنه‌های کتاب دانته با نمونهٔ احتمالی اصلی خویش نزدیک‌تر است. در آگاممنون هیجان هنری به حد هیجان یك تماشاگر واقعی صحنه نزدیك می‌شود ، ودر اتللو بهیجان قهرمان داستان . لیکن تفاوت میان هنر وواقعه پیوسته چیزیست مطلق. ترکیبی که درداستان قتل آگاممنون هست ، به‌احتمال همان‌قدر فشرده است که در قطعهٔ سفردریائی اولیس[1] . درهیچ‌کدام از این دو مورد عناصر باهم جوش نخورده‌اند . قصیدهٔ کیتز[2] حاوی پاره‌ای احساس است که هیچکدام را با بلبل کار نیست ، لیکن همین بلبل ، از جهتی شاید به پاس نام دلنشین، واز جهتی به‌خاطر شهرت خویش، به‌کار گرفته شده‌است تا این احساسها کنارهم نشینند .

نظرگاهی که دراینجا تلاش دارم برآن بتازم، احیاناً مربوط است به نظریهٔ متافیزیکی یکپارچگی ذاتی نفس . چون مفهوم سخن من اینست که‌یك شاعرشخصیتی که ابراز کند ندارد ، بلکه صاحب وسیله‌ای است که فقط یك وسیلهٔ خاص است نه‌یك شخصیت . وسیله‌ای که، توسط آن ، تأثرات وتجربیات به‌طرزی خاص وغیرمنتظره به‌هم درمی‌پیوندند. تأثرات وتجربیاتی که‌نزد شخص درخور اهمیت‌اند ، بساکه‌درشعراوجائی نیابند ؛ و آنهاکه در شعر اهمیت پیدا می‌کنند بساکه درخود مرد و در شخصیت اونقشی داشته باشند کاملا ناچیز .

در اینجا قطعه‌ای می‌آورم که ناآشناتر از آن است که بادیدی نو درروشنی یا تیرگی این ملاحظات درنظر گرفته‌آید .

واینك چنان می‌نماید که‌من حتی قادر به ملامت خویش بودم
که چرا دل درزیبائی‌اش سپردم، اگرچند انتقام مرگ‌او
بازگرفته خواهد شد نه به‌طرزی معمول .
آیاکرم ابریشم دسترنج زردگونهٔ خویش رانثار
تومی‌سازد؟ وجان فدای‌تومی‌کند ؟
آیا به‌بوی سودی ناچیزکه از یك لحظهٔ عقل‌زدا برآید ،
مردان‌خواری زن بودن را خریدار می‌شوند؟

۱- دانته درکتاب دوزخ به‌اولیس پهلوانی یونانی برخورد می‌کند که بگناه اندرزهای نادرست اسیر دوزخ است .

۲- John Keats شاعر انگلیسی و سرایندهٔ قصیده‌ای تحت عنوان بلبل.

چرا آن مرد راهزنی پیشه می‌گیرد و
نقد جان را در گرو دولب قاضی می‌گذارد،
برای آرایش چیزی اینچنین ـ اسب و مرد برخود گرد می‌آرد
تا شجاعت خویش را نثار او کنند ؟

در این قطعه (همان‌طور که اگر آن را درمتن خویش در نظر آریم، پیداست) ترکیبی ازعواطف منفی ومثبت مشاهده می‌شود. کششی بسیار نیرومند به سوی زیبائی، وافسونی همان‌قدر شدید توسط زشتی، که مقابل آن نشسته و نابودش می‌کند. این تعادل عواطف متضاد درموقعیت دراماتیکی که این قطعه از آن مأخوذ است نیز وجود دارد. آن‌موقعیت خود بتنهائی بسندهٔ آن نیست. این به‌عبارتی عاطفه‌ای است مرکب، که توسط نمایشنامه برانگیخته می‌شود. ولی تأثیر کلی، لحن حاکم، درپرتواین حقیقت‌است که دسته‌ای احساسهای گذران، به وسایلی که ظاهراً معلوم نیستند، با این عاطفه به نحوی پیوند دارند؛ با آن ترکیب شده‌اند تا درما یك‌هیجان هنری‌بیافرینند.

به پاس عواطف شخصی، عواطفی که در حیات شخصی او با حوادث خاص بیدارشده‌اند، نیست که سخن سرائی درخور توجه یاه‌مورد نظر است. عواطف خاص او بساکه ساده، ناپخته، یا خالی ازشور باشند. عاطفه‌ای که درشعراو هست چیزی‌بسیار پیچیده خواهد بود؛ لیکن نه‌ازآن‌دست‌پیچیدگی که در عواطف اشخاص دیده‌می‌شود که در عرصهٔ‌حیات عواطفی بسیار بغرنج یا نامعقول دارند. یك خطا در کارغرابت شعر جستجوی راهی است برای بیان عواطف تازه؛ واین گونه جستجوی تازگی در جائی که‌نیست، به‌پیدایش چیز ناجور می‌انجامد. کارشاعرجستن هیجان‌های نو نیست، بلکه استفاده‌از همان معمولی‌های آنهاست، و، باریختن آنها در غالب شعر، بیان‌احساس‌هائی که در عواطف معمولی به‌هیچ روی یافته نمی‌شوند. تمام عواطفی که اوآنها راهرگز تجربه نکرده است، درست شبیه آنهائی که آشنایان‌اویند، به‌نوبت سهم خود را درحق اوادا خواهندکرد. درنتیجه بایدمعتقدبود که «هیجانهائی که دروقت آرامش به خاطر بازمی‌گردند» فرمول نادرستی است[1]. چون این نه هیجان است، نه تجدید خاطره، ونه‌آرامش (اگرمعنی‌رادگرگون‌نسازیم). این نوعی تمرکز است، و چیزی نوکه از تمرکز به وجود می‌آید، از تجربیات بی‌شمار که برای مرد فعال واهل‌کارازتجربه هیچ‌نشانی ندارد. این

۱ـ نقل از وردزورث

تمرکزی است که باطلاع شخص پدید نمی‌آید. این تجربیات به خاطر باز آورده نمی‌شوند وسرانجام در آتمسفری به‌هم در می‌پیوندند که فقط از نظر اینکه نظاره‌ای است انفعالی برماجرا می‌توان آن را «آرام» خواند. البته همهٔ داستان این نیست؛ ودرکار شعربسیارند چیزهائی که باید دانسته وآگاه به‌سویشان دست یازید . وراست آنکه فقط یك شاعر بد معمولا بیخبر است آنجاکه باید هشیارباشد،وهشیارهرجاکه بیخبری لازم است؛ واین‌هردوخطا اورا به سوی «شخصی» بودن می‌کشانند. شعر آزاد رهاکردن عاطفه نیست، بلکه‌گریز ازآنست. شعربیان شخصیت نیست، بلکه گـریز از آنست. ولی البته فقط‌کسانی‌که درایشان شخصیت وعاطفه‌ای هست، می‌دانندکه معنی گریز ازاین‌گونه چیزهاچیست.

«ذهن بدون تردید چیزی است ملکوتی‌تر و تأثرناپذیرتر[1]»

قصدآنست‌که این‌مقال درمرزمتافیزیك وعرفان بازایستد وخویشتن را درحد نتایجی نگاه دارد سودمندکه برای هرآنکس‌که اورا درکار شعرذوقی است قابل استفاده باشد. بازگرداندن علاقه ازشاعربه‌سوی شعرهدفی ستودنی است. چون درشناخت شعرجدید، چه خوب وچه بد، کاررا به یك ارزیابی عادلانه‌تر خواهد کشید. بسیارند کسانی که بیان عواطف صمیمی را در نظم می‌ستایند، وشمارهٔ‌کسانی‌که درایشان قدرت تشخیص تعالی‌تکنیك باشد اندك است. اماتعدادکسانی‌که می‌دانندکی باید عاطفه‌ای سرشار، عاطفه‌ای را که درخود شعر، نه درسرگذشت شاعر، هستی‌دارد برزبـان آورد، بسیار اندك است . عاطفهٔ هنری مربوط به یك شخص نیست. رسیدن به مرحلهٔ گریز از شخصیت بریك شاعرممکن نخواهد شد مگر آنکه سراپای وجود خویش را وقف‌کاری‌کندکه باید‌کرد. ومشکل‌می‌تواند دریافت‌که چکارباید کرد ، جز آنکه درزمانه‌ای روزگاربگذاردکه فقط زمان حال نباشد، بلکه لحظهٔ حال باشد ازگذشته‌ها؛ ونیز آنکه نه‌ازآنچه‌که مرده وگذشته است،بلکه ازآنچه که قبلاهستی‌یافته، خبرداشته باشد.

---

۱ ــ ارسطو رسالهٔ نفس

ت.س، الیوت[1]

موسیقی شعر

شاید عجیب نماید که چرا من درصورتی که خود اعتراف دارم گفتارم درزمینهٔ موسیقی‌شعر است، برزبان مکالمه این‌همه تکیه می کنم. نخست باید خاطر نشان سازم که موسیقی شعرچیزی نیست که جدااز مفهوم آن دروجودآید؛ و گرنه بسیار داشتیم اشعاری راکه سخت آهنگین، لیکن عاری از هرگونه معنا بودند . من که خود هیچگاه به شعری از این دست برخورد نکرده‌ام. موارد استثناء ظاهری فقط نشان دهندهٔ اختلاف سطح است. اشعاری هست که در آنهـا موسیقی کلام درما چنان اثر می گذاردکه از معنی غافل می‌مانیم؛ درست برهمان نشانه که در پاره‌ای دیگراز‌اشعار درکنه معنی باریك می‌شویم

T. S. Eliot –۱

وخبر نداریم که موسیقی کلام چقدر برما اثر دارد. نمونه‌ای افراطی رافرض کنیم؛ مثلا نظم بی‌معنای ادوارد لیر[1]، نیافتن معنی دراین شعر دلیل مهمل بودن آن نیست، چراکه این شعر هزلی است درباب معنا، وهمین خود معنای آن است. منظومهٔ «پریشان گوئی‌ها»[2] وصفی است از ماجراها و در یاد وطن برای افسانهٔ مردان دریانورد و سیر و گشت در سرزمین‌های بیگانه.

«The Yougy-Bougy Bo,» و «The Dong with a luminous Nose»

اشعاری هستند دروصف آرزوهای ناکام، یا به عبارتی در حکم ضجه‌ها. در حقیقت ماازموسیقی این‌اشعار، که دراوج زیبائی‌است، ونیز از احساس عدم مسئولیت درقبال معنا یکجا احساس لذت می کنیم. یاشعری ازیك نمونهٔ‌دیگر مثلا «Blue Closet» اثرویلیام موریس[3] شعریست بسیار دلنشین، گو اینکه توضیح معنای آن درتوانائی‌من‌نیست، وباورهم ندارم که حتی‌خود شاعر نیز قادربوده‌است دراین رهگذر توضیحی‌دهد. این‌شعراثری دارد تقریباًهمانندبا تأثیریك ورد یاافسون؛ ولی ورد وافسون فورمول‌هائی هستند انجام پذیر و مشخص، که باید به امید تحصیل نتیجه‌ای معلوم مثلا بیرون‌کشیدن گاوی از مرداب، مورد استفاده قرارگیرند. لیکن قصدآشکارای این‌شعر (ومن فکر می‌کنم که سراینده دراین معنی موفقست) خلق تأثیریك رؤیاست. برای‌لذت بردن ازاین شعر دانستن معنی رؤیا لزومی ندارد. اما بنی آدمیان اعتقادی راسخ دارند به‌اینکه دررؤیا نیز معنایی نهفته است. پیش ازاین مردم عقیده داشتند-وبسیاری‌هنوز برهمین‌عقیده‌اند. که‌رؤیاازاسرارآینده‌پرده برمی گیرد. عقیدهٔ متداول امروزیان اینست که کار رؤیا افشای اسرارگذشته یا دست کم انواع ترسناك‌ترآنست. درك این‌نکته‌که دورنیست معنای یك‌شعر به‌بیانی‌مگر خود آن‌شعرگفتنی نباشد چیز فوق‌العاده‌ای نیست: اما توجه بدین معنی‌که شاید دربطن شعر معنائی نهفته باشد وسیع‌تر ازقصدآگاهانهٔ‌شاعر، و چیزی کاملا سوای آنچه که علت خلق آن بوده است، چندان مورد توجه همگان نیست. یکی ازپیچیده گوترین شاعران‌نو، سخن‌سرای فرانسوی‌استفن‌مالارمه[4] بودکه‌فرانسویان گاه‌دروصف‌اومیگویند زبانش چندان ناآشناست که، سوای بیگانگان، دیگری به‌مفهوم آن راه نمی‌تواندبرد. شادروان راجرفری[5]، بادستیاری دوست‌خویش چارلزمورون[6]، ازاشعاروی ترجمه‌ای به‌چاپ‌رسانید

۱- Edward Lear ۲- Jumblies

۳- William Morris ۴- Stephane Mallarmé

۵- Roger Fry ۶- Charles Mauron

وبرای شکافتن معمای معانی زیرنویس هائی بدان افزود ، وقتی می بینم که انگیزهٔ سرایبدن غزلی دشوار، مشاهدهٔ انعکاس تصویر سقف برصفحهٔ شفاف میز ، یا مشاهدهٔ بازتاب نور از کف لیوانی لبریز از آب جو بوده است ، فقط می‌توانم گفت که تنها در بیان نحوهٔ پیدایش این شعر می‌توان چنین نکته‌ای راراست انگاشت و پذیرفت ؛ و گرنه معنای شعر این نیست ، و هرآینه درمانگرفت لازم است که به‌عنوان شعر آن‌را بی‌معنی بخوانیم . ممکن است خواندن شعری به‌زبانی که حتی یك کلمه از آن برای‌ما مفهوم نیست سخت درما اثر گذارد. اما هرآینه لختی بعد بشنویم که آن شعر تنها اجتماعی است آهنگین از اصوات، ومعنائی برآن مرتب نیست ، معتقد می‌شویم که مارا فریب داده‌اند و خواهیم گفت که این شعر نبود، بلکه تقلیدی بود ازآلات موسیقی ودیگر هیچ. هرگاه بصیرانه بدین نکته پی‌بریم که فقط جزئی ازمعنای شعررا می‌توان در قالبی دیگر ریخت ، این بدان علت است که سروکار مرد شاعر بارمز های ضمیر آگاهست که ورای آنها کلمات‌را راه نیست ، اگر چندمعنا ازدست‌نمی‌رود. بساکه قطعه شعری در نظر خوانندگان مختلف معانی گونه‌گون به‌خود گیرد، وآنگاه تمام این معانی باآنچه‌که در ضمیر شاعر یامورد نظر او بوده است یکسره فرق داشته باشد . برای مثال ، ممکن‌است سراینده تجربه‌ای شخصی وکاملا خصوصی را که دردیدهٔ او، باجهان خارج هیچ‌گونه پیوندی ندارد به‌زبان شعر نقل کرده باشد . باوجود این بعیدنیست که همین شعر ، در نظر خواننده ، به‌صورت بیان حالتی کلی وهمچنین وصف حال تجربه‌ای خاص و متعلق بدو جلوه نماید . تعبیر خواننده ازیك قطعه شعر شاید سوای تعبیر سرایندهٔ آن ، ودرعین حال هم‌سنگ وحتی بهتر ازآن‌باشد. بساکه از یك قطعه شعر نکاتی برآید بس بیشتر ازآنچه‌که شاعر خود آگاهست . تعبیرهای گوناگون بساکه همه تقریبی پاره‌هائی ازیك کل‌واحد باشند . ابهام شعر شاید ازاین مسأله آب خورد که معنای آن وسیع‌تر ونه‌محدودتر ازآنست که بتوان آن را درقالب مکالمات عادی ریخت.

ازاین روباآنکه شعرسعی درانتقال چیزی دارد بیشتر از آنچه‌که از عهدهٔ نثرموزون ساخته است، بازگفتگوی یك انسانست باانسانی دیگر. اگر هم به‌آواز بخوانیدش بازحقیقت همین است که هست. زیرا آواز نیز صورت دیگریست ازگفتگوی دو انسان. توالی بی‌واسطهٔ شعر با مکالمه چیزیست که برای آن نمی‌توان قوانین مسلم وضع کرد. هرانقلابی در عالم شاعری شاید

گرایشی باشد درجهت بازگشت به‌زبان روزانه، وچه بساکه خود نیز بدین نکته اعتراف کند. واین‌همان انقلابی است که وردزورث[1] در پیش گفتارهای خود اعلام داشت، وحق بااو بود. ولی همین انقلاب را یك‌قـرن پیش از او اولدهام[2]،والر[3]،دنهام[4]و دریدن[5] به انجام رسانیده بودند، وبازهمین انقلاب می‌بایستی یك قرن واندی بعد رخ دهد. پیروان انقلاب زبان جدید شعر را دراین یاآن طریق پرورش می‌دهند ومی‌پیرایند، یابه‌کمال می‌رسانند. ولی، درهمین حال، زبان مردم ازتغییر وتحول بازنمی‌ایستد ومی‌رسد آن روزکه زبان شعر رنگ می‌بازد وکهنه می‌نماید. شاید ما نمی‌توانیم فهمید که زبان دریدن برای حساس‌ترین افراد روزگار وی‌تا کجا طبیعی به‌نظر می‌رسید. البته هیچ شعری موبه‌مو بازگوی همان زبانی‌که شاعربدان سخن می‌گویدو می‌شنود نیست. اما با زبان مکالمهٔ عصر بایستی پیوندی داشته باشد آنچنان نزدیك که خواننده یا شنوندهٔ آن بتواند نزد خود اعتراف کندکه «هرآینه می‌توانستم بازبان شعر حرف بزنم،اینطورصحبت‌می‌کردم». وهمین است‌دلیل اینکه چرا اشعار ناب هم روزگاران ما می‌توانند در ما احساس هیجان و تسلائی برانگیزندکه با هرگونه احساسی‌که ازاشعار بسیار ارزنده‌تر اعصار گذشته درمابیدار می‌شود،کاملافرق داشته باشد.

بنابراین موسیقی شعر باید از همان دست آهنگی باشدکه از مکالمات روزانهٔ مردم ساخته است؛ واین‌بدان معنی‌است‌که موسیقی‌سخن شاعر بایستی ازگفتگوهای عادی محیط‌زندگانی اومایه بگیرد. تاختن برزبان بی‌بی‌سی[6] که اینك زبانی شده است معمول ومورد تقلید ، در دایـرهٔ بحث کنونی من نیست. ولی‌هرآینه روزگاری رسد که مردم همه مانند یکدیگر حرف زنند، این اختلافی‌که درشیوهٔ نگارش این باآن‌به‌چشم می‌خورد دیگرلطف‌نخواهد داشت. اماتارسیدن روزگاری اینچنین،که من امیدوارم هرچه دورتر باشد، این برعهدهٔ شاعر است‌که زبانی راکه پیرامون خویش متداول می‌بیند، وهم بدان‌آشناتراست، به‌کارگیرد. همیشه به‌یاد خواهم داشت تأثیر اشعاری راکه ییتز[7] به‌بانگ‌بلند می‌خواند.شنیدن شعراو ازدهان‌خودش، نشان‌می‌دادکه‌برای تجلی‌زیبائی‌های‌شعر آیرلند، آشنائی‌بانحوهٔ‌صحبت مردم‌آن دیارچقدرلازم‌است، حال‌آنکه شنیدن‌شعرویلیام وردزورث از زبان‌اوتجربه‌ای بودکاملادیگرگونه؛ تجربه‌ای‌که شنونده را آنقدرکه متعجب می‌ساخت ، خشنود نمی‌کرد. البته

۱- Wordsworth ۲- Oldham ۳- Waller
۴- Denham ۵- Dryden ۶- B.B.C. ۷- W.B.Yeats

ازشاعر نباید چشم داشت که فقط زبان مکالمهٔ شخص خویش‌وخانواده‌ودوستان خاص خودرا مو به‌مو نقل کند. زیرا آنچه او پیرامون خویش می‌یابد، جز مواد خامی که، دربنای اثرخویش، بایستی‌آنها رامورد استفاده قرار دهد، نیست. او، همچون یك پیکرتراش، ناچاراست که به‌وسیلهٔ کارخویش وفادار ماند، ودرمایهٔ همان صداهائی که به گوشش رسیده است آهنگ وموسیقی کلام خویش‌را ساز کند.

بهرصورت این‌یك خطاست که‌فرض کنیم اشعار همه باید آهنگین‌باشند، یاآنکه آهنگ شعر چیزیست بیشترازیکی ازسازه‌های موسیقی آن. پاره‌ای از اشعاررا برای‌آواز می‌سازند ودراین‌زمانه‌قصدبیشتر اشعار درزبان‌گرفتن آنهاست، ودر این رهگذر، علاوه برزمزمهٔ زنبوران بی‌شمار یانالهٔ کبوتران درنارون های‌تناور، برای صحبت چیزهای دیگر بسیار می‌توان یافت. کج آهنگی وحتی ناخوش‌آهنگی نیز برای خود جائی دارد، درست همان‌گونه که در یك قطعه شعر، چه بلند وچه‌کوتاه، میان قطعات فشرده باآنهائی که سست‌ترند باید زمینهٔ انتقالی وجود داشته باشد تاهیجانی راکه شدت وضعف پیدا می‌کند، ولازمهٔ ترکیب کلی موسیقی شعراست، جلوه‌ای موزون دهد. ازاین رو می‌توان نتیجه‌گرفت که خلق شعری در حد یك شاهکار ناب در توانائی‌هیچ کس‌نیست، مگرآنکه مرد در عالم نثر نیز خداوندی چیره دست باشد.

سخن‌کوتاه آنچه‌که اهمیت دارد کل شعراست بطور یك‌پارچه‌ویکجا. واگرشعری لازم نداشت ـ واغلب نباید‌ـ که سراپا آهنگین باشد، این دلیل آنست‌که شعررا فقط از الفاظ قشنگ نمی‌سازند. ومن خود باورم نیست که کلمه‌ای رابتوان درزبان خودش، فقط ازنظر صوت، زیبا خواند یانخواند. زیرا این نکته‌که فلان زبان از دیگر زبان‌ها خوش آهنگ‌تراست یانیست، بحثی است‌جداگانه. کلمات ناخوشایند آنهائی هستندکه باجمعی که‌درمیانشان جاگرفته‌اند، سازگار نمی‌آیند. پاره‌ای الفاظ را می‌توان، به‌گناه قدمت، یا به‌علت ناپیراستگی، زشت نامید، ونیزلغاتی هستندکه ناخوشایند بودن آنها ناشی از بیگانگی یابی‌پدری آنهاست (تلویزیون). ولی‌من به‌زشتی وزیبائی واژه‌ای که درزبان خود خوب جاافتاده است، هیچ اعتقاد ندارم. آهنگ یك لغت رامی‌توان زایيدهٔ برخورد متقابل آن دانست بادیگر کلمات، واین

ازپیوندی مایه می‌گیرد که میان این کلمه بادو کلمهٔ ماقبل و مابعد، وسپس به‌طور نامحدود باتمام کلماتی که درسرتاسر متن آمده‌اند حکمفرماست؛ ونیز ازپیوندی دیگر که‌میان معنای خاص لغت درمتن موردنظر باتمام‌معانی دیگرآن درموارد دیگر، یعنی باکلیهٔ تداعی های‌کم وبسیاری‌که توسط آن به ذهن راه پیدا می‌کند، وجود دارد. شك نیست که الفاظ همه‌سرشار نیستند وخوب‌جا نمی‌افتند؛ واین بخشی ازوظیفهٔ شاعراست که‌لغات اندك مایه‌رادرست درآنجاها‌که بایدرهاسازد. زیرا انباشتن یك شعرهمه ازلغات سرشاربیرون ازحد توانائی ماست، چراکه فقط درلحظاتی خاص است که‌می‌توان کلمه‌ای را آنچنان نشانید که سرتاسر تاریخ یك زبان، یا تاریخ یك تمدن را به‌اشاره‌ای بازگوکند. امااین نوعی تلمیح است که‌روش یاغرابت کاریك شیوهٔ خاص ازشاعری نیست، بلکه‌خاصیتی‌است درماهیت‌کلمه،واز این‌رو چیزی‌است که به‌تمام شاعران یکسان مربوط میشود. قصد من دراینجا تأکید این نکته است که شعرآهنگین شعری را باید گفت که‌هم ازترکیب اصوات وهم‌ازمعانی فرعی لغاتی که درساخت آن به‌کار رفته‌اند، الگوئی آهنگین عرضه‌کند؛ ونیز آنکه این دوالگو یکی هستند وازهم نمی‌توان جداشان‌کرد. چنانچه ایراد کنید که این فقط صوت محض، وآن نیزمجرد از معنای شعر است که میتوان صفت آهنگین را بدان اطلاق‌کرد، من عقیدهٔ پیشین خویش را تکرار میکنم ومیگویم که موسیقی یك شعرازخود شعر همانقدر جدا شدنی است که معنی از شعر.

از تاریخ شعر سفید میتوان به‌دونکته پی‌برد جالب ومربوط به‌یکدیگر. نخست اتکاء به‌زبان مکالمه، و دیگری اختلاف بارزی که میان شعر سفید دراماتیك باشعرسفیدیست که برای مقاصد حماسی،فلسفی،اندیشمندانه.وتوصیفی مورد استفاده قرارگرفته است؛ اگرچند درعروض همه‌را به‌یك‌نام میخوانند. تکیهٔ شعر برزبان مکالمه، در شعر دراماتیك مستقیم‌تر از انواع دیگربچشم میخورد. دربیشتر انواع شعر لزوم این نکته که شعر بایستی یادگار زبان مردم عصرخویش باشد، به‌علت میدان‌گشاده‌ای‌که مرد سخن سرای درعرضه کردن نحوهٔ بیان و تفکرخویش دارد، کاهش پیدا می‌کند. برای مثال قطعه شعری از جرارد هاپکینز [1] ممکن است باطـرز صحبتی که اینك من و شما داریم، یاحتی بانحوهٔ بیان پدران ونیاکان‌ما بیگانه جلوه‌نماید، ولی‌خواننده

1- Gerard Hopkins

از سخن او چنین نتیجه می‌گیرد که شعر او بیان بی‌ریای طرز تفکر او، و نمونه راستینی است از نحوهٔ صحبت او باخویشتن. لیکن‌درشعر دراماتیك شاعرازز‌بان چهره‌های گوناگون حیات، وتوسط گروه هنرپیشگانی که‌پروردهٔ دست تهیه‌کننده‌ای واحدند، یاحتی توسط هنرپیشگانی گوناگون‌که پروردهٔ دست تهیه کنندگان گوناگون ومتعلق به زمانه های متفاوتند، سینهٔ خود را می‌گشاید. درچنین صورتی زبان‌او باید جامع تمام اصوات، لیکن درسطحی باشد عمیق‌تر از آنچه که به هنگام صحبت شاعرباخویشتن مورد نیازاوست. پاره‌ای از آخرین اشعار شکسپیر بسیار استادانه وناب ساخته شده‌اند ؛ بـا اینهمه بیان آنها به زبانی است که ویژهٔ یك آدم خاص نیست ، بلکه متعلق به جهانی ازافراد است. این زبان ازکلام مردم درسیصد سال پیش‌مایه‌گرفته و، با وجودآن،هم امروز نیز هرآینه حق سخن را نیك اداکنند، این فاصله زمانی ازمیانه برمیخیزد، کمااینکه دریکی از آن چندنمایشنامهٔ اوکه میتوان آنهارا حتی بالباسهای امروز به‌روی صحنه‌آورد، وهملت [1] سرآمد آنهاست، این نکته به‌اثبات رسیده است. تاعصرآتوی [2] شعرسفید دراماتیك رنگ تصنع پذیرفته و، دربهترین حالت خویش ، یادآور روزگارگذشته است. چون به نمایشنامه‌های منظوم شاعران قرن نوزدهم که احیاناً The Cenci بهترین آنهاست می‌رسیم، مشکل خواهیم توانست در آنها واقعیتی را، ولو به دروغ ، قبول کنیم . تقریباً تمام سخن سرایان قرن پیش درعرصهٔ‌نمایشنامه‌های‌منظوم طبع خویش را آزمودند .این نمایشنامه‌ها، که‌کمتر کسی‌آنهارا بیشتر ازیك‌بار می‌خواند ، به‌عنوان شعر گرامی داشته می‌شوند ، و معمولا بی‌مزگی آنهارا ناشی از این حقیقت می‌دانندکه بیشتر سرایندگان آنها ، با آنکه‌شاعرانی سترك بودند، نمایش حرفه‌شان نبود . لیکن اگر قریحهٔ خداداداین‌شاعران در کار نمایش از این‌هم بیشتر بود،یاآنکه درراه‌کسب‌این‌هنر رنج‌شاگردی و تحصیل‌کشیده بودند ، باز نمایشنامه‌هاشان شور ولطفی پیدا نمیکرد مگر آنکه‌ذوق‌وتجارب‌ایشان‌درکارتئاتر به‌آنها ثابت‌میکرد که،دراین رهگذر، اشعاری باید از دستی دیگر ، و سوای آنچه‌که‌ساخته‌اند. نقص‌اساسی‌کار فقدان‌طرح یا جنبش و اضطراب یا درك ناقص ازچهره‌های نمایشنامه یاکمبود آنچه‌که تحت عنوان تئاتر می‌توان آورد نیست‌که این نمایشنامه‌ها را اینهمه بی روح ساخته است بلکـه عیب در اینجاست‌که آهنگ‌کلام چنانست‌که در نظر ما

۱- Hamlet ۲- Otway

باگفتار هیچ انسانی مگر یك خوانندهٔ شعر آن را نسبت نمی‌توان‌داد.
حتی در دست توانای استادی همچون دریدن [1] شعر سفید دراماتیك ارزش خویش را بمقدار زیاد از دست می‌دهد. در «همه برای عشق» [2] قطعات پر شکوهی بچشم می‌خورد، با وجود این در نمایشنامه‌های پهلوانی او که با دوبیتی‌های مقفی ساخته شده‌اند، گاه چهره‌ها طبیعی‌تر از آن حرف می‌زنند که درقالب ظاهراً طبیعی شعر سفید به‌گوش می‌رسد؛ اگر چند طرز صحبت آنها به انگلیسی به روانی چهره‌های راسین [3] وکورنی [4] در زبان فرانسه نیست. علل صعود و نزول هرنوع هنر همیشه غامض و سخت درهم بپیچیده است، وهمواره می‌توان رد پای چند علت فرعی‌راگرفت‌وپیش‌رفت، گواینکه‌معمولا چندعلت‌عمیق‌تر باز می‌ماندکه تشخیص آنها ممکن نیست. دراینجا قصد من آن نیست که دلیل آرم چرا نثر آمد و درکارتئاترجای‌شعر راگرفت؛ لیکن یقین دارم که یك دلیل که‌چرا شعر سفید را اینك‌نمی‌توان درکار تئاتر به خدمت گرفت، این‌است که درسه‌قرن گذشته‌اینهمه اشعار غیر دراماتیك واشعارعالی‌غیردراماتیك‌در این‌رهگذر ساخته و عرضه شده است. این‌اشعار غیر دراماتیك اذهان ما را باآنچه از نظر فورم اشعاری است از همان دست، اشباع کرده‌اند. هرگاه در عالم خیال بتوانیم میلتن [5] را در عصری فرض‌کنیم قبل از شکسپیر، در آن‌صورت شکسپیر ناچار می‌شدبرای کار خویش وسیله‌ای پیداکند سوای آنچه در کاربست و به‌کمالش رسانید. میلتن شعر سفید را چنان استادانه درکارگرفت که بعد از او کسی حتی به‌گردش هم نرسید، وهرگز نیز نتواند رسید. او بااین‌کارخویش‌بیشتراز هرکس دیگر استفاده‌از شعر سفید را در کار نمایش غیر ممکن ساخت، گرچه می‌توان نیز قبول‌کردکه شعر سفید دراماتیك تمام سرمایهٔ خویش را به‌کاربرده بود و به هیچ روی آینده‌ای نداشت. درحقیقت میلتن استفاده از شعر سفید را درهر زمینه‌ای برای دو نسل بعد از خویش‌غیر ممکن‌ساخت. نخست این پیشاهنگان‌وردزورث - تامسون [6]، یانگ [7]، وکوپر [8] بودندکه

1- Dryden
2- All for love
3- Racine
4- Corneille
5- Milton
6- Thomson
7- Young
8- Cowper

اولین تلاش را ورزیدند تامگر شعرسفید را ازورطه‌ای که بردست تقلیدگران میلتن در قرن هیجدهم یافته بود ، وارهانند . از قرن نوزدهم مقدارمتنوع و بسیاری از شعر سفید به‌جا مانده است ، و ازآن جمله اشعار براونینگ[۱] به‌ویژه در مونولوگ‌های وی نه در نمایشنامه‌هایش ، به‌زبان مردم‌نزدیك‌تر است .

یك تعمیم کلی، شبیه‌آنچه‌که گذشت ، را نباید به‌معنای داوری دربارهٔ عظمت نسبی شاعران انگاشت ،چراکه قصد من فقط جلب عنایتی‌است‌بتفاوت عمیقی‌که میان نظم دراماتیك با دیگر انواع شعر حکمفرماست ؛ تفاوتی در موسیقی شعرکه خود اختلافی است در پیوند آن با زبان روزانهٔ مردم؛ واین مقدمه‌ایست‌برنکتهٔ بعدی سخن من وآن‌اینکه وظیفهٔ شاعر نه تنها فقط بر اساس نهاد شخصی او ، بلکه نیز بر حسب عصری‌که خویشتن را درآن می‌نگرد فرق می‌کند در پاره‌ای دوره‌ها وظیفهٔ شاعرکشف امکانات آهنگین و قبول شدهٔ پیوند تثبیت شده‌ایست‌که میان زبان شعر با زبان‌کوچه و بازار وجود دارد ، ودر دوره‌های دیگر وظیفهٔ او هماهنگ بودن با تحولاتی‌است که درزبان مکالمه روی می‌دهد ، و خود دراصل زادهٔ دگرگونی درنحوهٔ تفکر و تأثر پذیریست . این دور و تسلسل برذوق هنری ما اثری عمیق می‌گذارد . درزمانه‌ای همانند عصرماکه درزبان شعر نیازبه‌یك‌دگرگونی، از همان دست‌که توسط وردزورث‌بنیاد نهاده شد،احساس شده‌است (بگذریم از اینکه‌به جائی‌رسیده است‌یانه)، میل ما براین است که ، در داوری های خویش در مورد گذشتگان، اهمیت نوآوران را به زیان شهرت آنهائی که دنبالهٔ کار را گرفتند، ونهال تازه‌را آبیاری‌کردند، جلوه‌ای دو چندان دهیم؛ واین خود،دردیدهٔ مردم بعدازما،شاید دلیلی باشد بر ستایش بیجای ماازدن[۲] وناسپاسی ما درحق‌میلتن.

فکر می‌کنم چندان گفته‌ام که روشن شده باشد، ولودرصورت‌امکان، به عقیدهٔ‌من‌وظیفهٔ‌شاعر دراصل‌این نیست‌که درزبان، انقلابی نوبه راه‌اندازد؛ چرا که حتی اگرچنین امکانی‌هم وجود داشت، بازسر کردن در وضعی که دمادم دستخوش دگرگونی بود دلچسب نبود. آرزوی نو آفرینی مدام در زبان و وزن شعر‌همان‌قدر نادرست‌است که‌چسبیدن لجوجانه به‌زبان گذشتگان. گاه روزگاریست که باید به تسخیر قلمروهای تازه برخاست، وگاه زمانی

۱– Browning ۲– Doune

می‌رسد که بایستی نشست ودل در آبادانی قلمرو تسخیر شده بست. سخن‌سرائی که بیش ازهر کس دیگر زبان انگلیسی راخدمت کرد، شکسپیر بود. او،در طی یك عمر کوتاه، وظیفهٔ دو شاعر را یکجا به انجام رسانید. من در جای دیگر کوشیده‌ام تا به این وظیفهٔ دوگانهٔ اواشارتی کنم، ودر اینجا فقط می‌توانم گفت که شعر شکسپیر را می‌توان اجمالاً به‌دودوره تقسیم کرد. در نخستین دوره شاعر داشت کم‌کمك قالب کلام‌خویش را با زبان عامیانه سازگار می‌کرد آنسان که به هنگام نگارش آنتونی و کلئوپاتر[۱] وسیله‌ای فراچنگك آورده بود که ظرفیت آن را داشت تا هرگونه گفتاری راکه ممکن بود برزبان چهره‌های مختلف نمایشنامه‌جاری شود، چه‌آبدار وچه مبتذل، وچه‌شاعرانه وچه‌خشك، به روانی و زیبائی تمام انتقال دهد. وچون بدین مرحله رسید، دست به صنعتگری وسخن پردازی‌زد. درنخستین دوره ـ شاعری که‌با ونوس وادونیس[۲] آغازکارنهاده، اما قبل‌ازآن درنمایشنامهٔ «رنج بیحاصل عشق[۳]» وظیفهٔ خویشتن را دریافته بود ـ گرایشی است از تصنع به سوی سادگی، از بیانی خشك بطرف گفتاری روان و نرم. نمایشنامه‌های بعد حرکتی است از مرحلهٔ سادگی بجانب آراستگی کلام. در اینجا او با وظیفهٔ دیگر شاعر روبروست ـ گفتیم که در یك عمرکوتاه وظیفهٔ‌دوشاعررایکجابه‌انجام‌رسانید ـ وآن آزمایش‌این مسأله که موسیقی‌شعر را چسان می‌توان آراسته وپیچیده سازکرد بی‌آنکه از زبان مردم‌عصرفاصله گیرد، وچهره‌های نمایشنامه واقعیت انسانی خویش را در جهان خارج از دست بدهند. دراین مرحله شاعر ماسرایندهٔ سیمبلین[۴]، «قصهٔ زمستان»[۵] «پریکلس»[۶]، و طوفان»[۷] است. ازجمله‌کسانی که‌این. جستجوایشان‌رافقط‌بدین مسیرکشانید میلتن بزرگترین استاد است. می‌توان تصورکرد که میلتن در آنگاه‌که برای ایجاد هم نوائی در موسیقی‌لغات مشغول جستجوست، گاه می‌رسدکه حتی یك‌کلام اززبان اجتماع درسخنش راه پیدا نمی‌کند. ونیز وردزورث، در تلاش خویش به‌قصد بازیابی زبان مردم، گاهگاه از مرز می‌گذرد ولطف شاعرانه از سخنش می‌گریزد. اغلب این گفته راست‌درمی‌آید که تنها با پیش رفتن بسیار است‌که می‌توان دریافت‌تاکجا رفته‌ایم، گواینکه

۱- Antony and Cleopatra
۲- Venus and Adonis
۳- Love's labour lost
۴- Cymbeline
۵- The winter's Tale
۶- Periclès
۷- The Tempest

شخص باید شاعری باشد بسیار توانا و سترگ تا بتواند چنین ماجراهای سهمناکی را ازسر بگذراند.

تاکنون همه از نظم گفته‌ام نه ساخت شاعرانهٔ شعر، وحال وقت یادآوری این نکته است که جذبهٔ یك شعر را نبایددربیت بیت آن جستجو کرد، که این کیفیتی است گسترده در سرا پای آن؛ وتنها با دانستن این مطلب است که می‌توان به مسألهٔ جنجالی شعر عروضی وشعر آزاد نزدیك شد. در بعضی از نمایشنامه‌های شکسپیر، درصحنه‌های خاص می‌توان طرح موسیقی راپیداکرد ودر نمایشنامه‌های کامل‌تراو این موسیقی کیفیتی است پراکنده در سرتاسر نمایشنامه. این موسیقی‌هم‌هماهنگی تصاویراست و هم همنوائی اصوات. آقای ویلسون نایت [1]، ضمن بررسی چند نمایشنامه، نشان داده است که‌استفاده از تصاویر مکررو‌تصاویر چشم گیرتر در سراپای نمایشنامه چطور به‌تأثیر کلی آن کمك می کند. یك نمایشنامهٔ شکسپیرخود یك ترکیب موسیقی‌بسیار پیچیده است؛ ودر این ترکیب کلی آنچه راکه آسان تر می‌توان جست قالب‌های عروضی‌است که‌مثلافلان‌قطعه غزل‌است یاقصیده، یاترجیع بندیادوبیتی یامسدس. گاه تصور می‌شود که شعرنو خویشتن را از این قالب ها سبکبار ساخته، حال آنکه من از بازگشت بدانها نشانه‌هائی یافته‌ام وحقیقت آنکه عقیده‌دارم میل بازگشت به‌سوی استفاده‌از این فورم ها، وحتی آرایش طرح آنهاست، نکته ایست فنا ناپذیر، وهمانقدر لازم ودائمی است که برگردان یا دم گرفتن‌برای تصنیف‌های روز مورد نیازاست. بعضی‌فورم‌ها بازمانه‌ای خاص سازگارترند، بر همین منوال همهٔ قالب ها بیشتر فراخور یك‌زمانهٔ خاصند تا اعصار دیگر. در مرحله‌ای ترکیب بند فورم طبیعی ودرست‌برای قالب‌بندی زبان روزاست. اماترکیب بند هرچه آراسته تر شود، درپرداخت‌خوب آن قوانین بیشتر بردست وپای شاعر می‌پیچد، وتردید نیست که‌سرانجام در لحظهٔ کمال خویش‌بازمی‌ایستد؛ وازآنجاکه‌در تصرف دید معنوی نسل گذشته است، از زبان متغیر کوچه‌وبازار به سرعت می‌برد وبدین قرار قدر خویش را ازدست می‌دهد؛ چون فقط مورد استفادهٔ‌آن نویسندگانی قرار می گیرد که چون مایه‌ای ندارند تامتاعی جدید به‌بازار آرند، چارهٔ آسان رادرآن می‌بینند که احساسات شکل ناگرفتهٔ خویش را، بدین امید واهی که شکل خواهد‌گرفت، درقالب های آماده بریزند. ستایش ما ازیك غزل ناب آنقدر

1- Wilson Knight

که‌در گرو قدرت ومهارت شاعر در سازگار کردن الگوی شعر با سخنی که خود درسینه دارد هست، به خاطر چیره‌دستی اودر وفق دادن شخص خویش بااین الگوی آماده نیست. بدون این تناسب که همانقدر که به‌زمانه مربوط می‌شود به قریحهٔ ذاتی نیز ارتباط دارد، آنچه که‌باز می‌ماند، در بهترین نوع خویش، جزقافیه پردازی نیست. وهر گاه که‌عنصرموسیقی‌یگانه عنصرموجود بود، آن نیز خود از میانه برمی‌خیزد. فورم های آراسته باز می‌گردند، اما خواهی نخواهی دورانی خواهد رسید که اینها همه کنار گذارده خواهند شد.

درمورد شعر آزاد بیست‌و پنج سال پیش چنین اظهار عقیده کرده‌ام که برای شاعری که می‌خواهد اثری‌ناب ازکار درآورد، هیچ شعری آزاد نیست. هیچ‌کس دیگر بهتر ازمن نمی‌تواند دریافت که زیرعنوان شعرچه بسیارنثر بد که تحویل داده شده است. گرچه این مسأله که این نویسندگان آیاشعر بد ساخته‌اند یانثربد، یااینکه شعری آورده‌اند دریك شیوهٔ نو، برای من تفاوت نمی‌کند. اما فقط ازیك شاعر بد می‌توان چشم داشت که، به امید رهائی از قید قالب، به آغوش شعر آزاد بگریزد. شعر آزاد انقلابی بود علیه فورم، و یك زمینه چینی برای خلق فورم های نوین یاتجدید فورم های گذشته.
درشعر آزاد، علی‌رغم یکپارچگی ظاهری کلام، که فقط نمایشگر یك فورم معلوم است، یکپارچگی درونی، که نکته‌ایست مربوط به‌تمام اشعار، اهمیت پیدا می‌کند. شعر پیش از فورم به‌وجود می‌آید، بدین معنی که فورم راباید ثمرهٔ کوشش‌کسی دانست که برای گفتن سخنی درسینه دارد. درست همان طورکه قوانین عروضی تنظیم نکته های مشترکی است که در وزن اشعار یك سلسله از شاعران متأثر ازیکدیگر تکرار شده است.

قالب هارا باید شکست واز نوساخت. ولی من معتقدم که هرزبانی، تاآنگاه که‌همان زبان پیشین‌باقی‌می‌ماند، قوانین ومحدودیت های خاص خود را تعیین می‌کند و، دربرابر، آزادی هائی نیز مقرر می‌دارد، و وزن زبان مکالمه والگوی صدا های خودرا معلوم می‌سازد. زبان همواره درتغییراست، وگسترش آن درزمینهٔ نحو، لغت، تلفظ، آهنگ کلام، وحتی بالمآل تنزل آن چیزیست که شاعر باید بپذیردو به‌بهترین‌وجه درکار بندد. او نیز در سهم خویش از امتیاز سهیم بودن در گسترش ونگاهداشت ماهیت زبان، وظرفیت آن دربیان وانتقال انواع ومراحل دقیق احساس وهیجان برخوردار است.

وظیفهٔ اوهم پاسخی است به‌دگرگونی زبان ومعرفی‌آن ، وهم‌مبارزه باسقوط آن به‌سطحی فروتراز آنچه که وی از گذشتگان آموخته است. آزادی عمل او حربه‌ایست برای جلوگیری از ایجاد بازار آشفته.

اینکه شعر معاصر به‌کجا رسیده است ، باید شمارا بگذارم تا خود قضاوت‌کنید. گمان می‌کنم همه قبول داشته باشید که آثار بیست سال گذشته را، هرآینه بتوان درخور طبقه بندی شمرد، بایدبه‌عنوان آثاری طبقه بندی کرد منسوب به دورانی که شاعران درجستجوی زبان متناسب عامیانه این درو آن در می‌زده‌اند. تانیل به هدف ایجاد وسیله‌ای منظوم درکار نمایش ، هنوز راهی دراز درپیش است که بایدسپرد؛ وسیله‌ای که، به‌یاری آن، حرف‌های مردم هم روزگار خویش رابشنویم، وچهره‌های نمایشنامه بتوانندناب‌ترین اشعار را برزبان آرند بی‌آنکه به‌مغلق‌گوئی افتند، همچنانکه پیش‌پا افتاده ترین حرف‌ها نیز ، بی‌خطر ابتذال ، بدان وسیله گفتنی باشد، اما چون به مرحله‌ای رسیدیم کـه زبان شعر توانست جای خود را بگشاید ، زان پس دوره‌ای آغاز خواهد شد که همه در تکمیل موسیقی سخن خواهد گذشت . من بر این عقیده‌ام که یك شاعر می‌تواند با مطالعه‌درموسیقی‌توشهٔ بسیار برگیرد. ولی ازاینکه معرفت‌فنی به‌فورم‌های موسیقی برای شاعر تا کجا لازم است ، چیزی نمیدانم ، زیرا خود ازاین دانش بی‌بهره‌ام . اما عقیده دارم که از عالم موسیقی احساس وزن وترکیب بیش ازهر عامل دیگر مورد نیاز شاعر است . معتقدم که‌یك شاعر ممکن است بیش از حد لازم به موسیقی گراید ودر نتیجه در آثارش رنگ تصنع ظاهر شود . ولی می‌دانم که‌ممکن است یك‌شعر ، یایك‌قطعه ازآن ، پیش ازآنکه به‌زبان لغات‌درآید، به‌صورت‌قطعه‌ای آهنگین‌هستی‌پیدا کند، وازهمین آهنگ اندیشه‌ای و نقشی‌زاده شود.من اعتقاد ندارم که این تجربه‌ایست خاص من.استفاده ازتم های‌مکرر در شعر همانقدر طبیعی است که در موسیقی . در شعر امکاناتی‌هست همانند با گسترش یك تم خاص توسط دسته‌های مختلف آلات موسیقی. در یك شعر امکان انتقال‌هائی هست که می‌تواند با قسمت های مختلف بیك سمفونی یا کوارتت مورد مقایسه قرار گیرد . همچنین برای تنظیم موسیقی وار مضمون شعر امکاناتی وجود دارد . برای جان گرفتن نطفهٔ یك شعر سالن کنسرت جائی مناسب تر از خانهٔ اپراست . من بیش ازاین نمی‌توانم بگویم

وباید این سخن را به کسانی بگذارم که در موسیقی تحصیل کرده‌اند. حال باز به یاد شما می‌آرم دو وظیفه‌ای را که بر عهدهٔ شاعر است، و دو مسیری که در زمانه‌های مختلف زبان را بایستی در جهات آنها به کار انداخت ؛ آنسان که در کار آرایش موسیقی کلام شعر هرقدر پیشرفت حاصل کند ، باز باید چشم انتظار روزی بود که لازم نماید شعر بار دیگر به زبان عامیانه باز گردانده شود . همان مسائل از نو جان می‌گیرند ، نهایت هرروز به رنگی دیگر ؛ و همان‌طور که ف . س . الیور[1] در باب سیاست گفته است ، شعر همواره با ماجرائی روبروست که هرگز پایان ندارد .

۱– F.S. Oliver

ت . س . الیوت[1]

مذهب و ادبیات

آنچه میخواهم بگویم بیشتر در طرفداری از مطالب ذیل است: نقد ادبی‌را باید با نقدی از یك دیدگاه مشخص اخلاقی ومذهبی تکمیل کرد. تا آنگاه که درهر زمانه، میان مردم، بر سرمطالب اخلاقی و مذهبی توافقی همگانی است، نقد ادبی می‌تواند برای خویش موجودیتی سوا بههم رساند. درزمانه‌ای همانند روزگارما که اینچنین توافق‌همگانی وجود ندارد، بریك خوانندهٔ با ایمان بیش ازپیش لازم می‌نماید که‌خواندنی‌های خویش و بویژه آثار تخیلی‌را بامعیارهای صریح اخلاقی ومذهبی‌مو بمو ارزیابی کند. «عظمت» ادبیات‌را نمی‌توان فقط به‌معیارهای ادبی‌سنجید، اگر چند به‌یاد باید آورد

۱– T S. Eliot

که تشخیص « ادبیات » بودن یا نبودن آن تنها به‌یاری معیارهای ادبی امکان پذیراست .

چندین قرن است که بی‌جاروجنجال چنین پنداشته‌ایم که میان ادبیات با الهیات ارتباطی نیست؛ واین خود به‌معنای انکاراین نکته نیست که‌ادبیات (تکرارمی‌کنم که منظور من در اصل آثارتخیلی است) با پاره‌ای معیارهای اخلاقی مورد داوری قرار گرفته ومی گیرد ودر آینده نیزاحیاناً همیشه چنین خواهد بود، اماداوری‌های‌اخلاقی درمورد آثار ادبی، فقط مبتنی بر آن دسته ازموازین اخلاقی است که در نظر هرنسل قابل قبول می‌نماید، گواینکه آن نسل خود براساس آن اصول روزگار بگذراند یا نه . در زمانه‌ای که مردم پاره‌ای‌اصول مشخص را قبول کرده‌اند، بساکه این‌اصول کمابیش راست‌باشند؛ اگرچند، دردورانی اینچنین ، همین اصول همگانی ممکن است پندارهائی ازقبیل «افتخار» «شرافت» یا «انتقام» را تا بدانجا برکشند که از نظر دینی هیچ پذیرفتنی نباشد . مبانی‌اخلاقی درام درعصر ملکهٔ الیزابت برای‌مطالعه زمینه‌ای جالب است ، ولی‌آنگاه‌که این اصول مشترك اززمینهٔ مذهبی‌خویش جداگردند، وباالنتیجه بیشتر و بیشتر به‌سوی عرف صرف گرایش پیداکنند، دستخوش دگرگونی‌قرارخواهندگرفت . درچنین روزگارانی‌اخلاقیات در معرض آنست که توسط ادبیات دگرگونی پذیرد ؛ چندانکه در عمل مشاهده می‌کنیم که هرآنچه راکه درعالم ادب «قابل اعتراض» می‌شمارند ، درحقیقت همان چیزیست که نسل حاضربدان خونداردد . این نکته‌ایست بدیهی که‌آنچه که نزد یك نسل تحمل ناکردنیست از طرف نسل‌دیگر به خونسردی تمام پذیرفته خواهد شد . این خاصیت دگرگونی‌پذیری را در معیارهای اخلاقی گهگاه، با خرسندی تمام ، دلیلی می‌پندارند برکمال پذیری آدمی؛ حال آنکه‌تنها گواهی‌است براین‌حقیقت که داوری‌های‌اخلاقی‌مردم تاکجا سست و بی‌بنیاد است .

دراینجا منظورمن ادبیات مذهبی نیست، بلکه‌کار برد مذهب ماست در کارنقد آثار ادبی، از هرگونه‌که هستند . درهرحال، شاید بهترآن باشدکه نخست آن سه مفهومی را معلوم کنم که به هنگام بحث ازادبیات مذهبی‌مورد نظر منست . نخستین آنها موردیست که اصطلاح ادبیات مذهبی را با همان مفهومی به‌کارمی‌بریم که وقت صحبت از «ادبیات تاریخی» یا «ادبیات علمی» منظورماست . قصد من آنست که ما می‌توانیم به عنوان ادبیات ترجمهٔ آزاد

کتاب مقدس یا آثار جرمی تیلور[۱] را همان گونه مطرح کنیم کـه نوشته‌های تاریخی کلارندن[۲] یا گیب بون[۳] این دو مورخ نامدار انگلیسی، یا منطق برادلی[۴] یا تاریخ طبیعی بافن[۵] را . این نویسندگان همه مردانی بوده‌اند که، از سر تصادف، یا به پای هدف‌های دینی، مذهبی، تاریخی، یا فلسفی خویش در کار برد زبان نیز استعدادی داشتند چندان که آثارشان را در مذاق همهٔ کسانی که از نگارش خوب لذت می‌برند ، شیرین می‌کند؛ ولو آنکه این خوانندگان به مقاصد اصلی نویسنده کمترین توجهی نداشته باشند . دراینجا باید افزود که اگرچند بعید نیست یك اثرعلمی یا تاریخی یا دینی یا فلسفی که درضمن یك اثرادبی نیزهست، باگذشت زمان ارزش تمام جنبه‌های خویش مگر ادبی را ازدست بگذارد، باز کلمهٔ ادبیات بر آن دریغ است مگر آنکه درزمینهٔ علم یا جز آن برای مردم عصرخویش ارزشی داشته باشد. من باآنکه درلذت بخش بودن این آثارحرفی ندارم ، نگرانیم بیشتر درسوء استفاده از آنهاست . کسانی که ازاین قبیل نوشته‌ها فقط به خاطر لطف ادبی‌شان لذت می‌برند، ذاتاً انگلانند، ومی‌دانیم که چون شمارهٔ انگلان فزونی گرفت بلا می‌خیزد . وجا دارد علیه مردان دانشوری که درستایش لطف ادبی کتاب مقدس یا کتاب مقدس به عنوان «شکوهمندترین نمونهٔ جاوید نثردرزبان انگلیسی» داد سخن داده‌اند، درشتی آغازم . آنها که از کتاب مقدس به عنوان «یاد بود جاویدان نثرانگلیسی» سخن می گویند ، آن رافقط بصورت بنائی یادبود برفراز گورمسیحیت میستایند. ولی ازحاشیه‌رفتن باید پرهیز کرد فقط کافی‌است اشاره نمایم که درست‌هما نطور که اگر آثار کلارندن، گیب بون، بافن، یا برادلی به ترتیب از نظر تاریخی، علمی، وفلسفی ارزش نداشتند، درعالم ادب نیز به پایگاهی چنان رفیع نمی‌رسیدند، تأثیر ادبی کتاب مقدس درادبیات انگلیسی نیز بدان سبب نیست که این کتاب به عنوان یك شاهکارادبی مورد توجه بوده‌است، بلکه از آنست که همواره آن راباز گوئی از کلام خدا پنداشته‌اند . واین حقیقت که اینك سخندانان آن را به عنوان ادبیات درزبان گرفته‌اند؛ بسا که خود نشانی باشد برپایان روزگار نفوذادبی این کتاب .

۱– Jeremy Taylor   ۲– Clarendon

۳– Gibbon   ۴– Bradley : logic

۵– Buffon : Natural History

نوع دیگر پیوند ادبیات با مذهب آن چیزیست که درآثاری تحت نام «اشعارمذهبی» یا «اشعارزاهدانه» یافته می‌شود. حال وضع یك دوستدارشعر درقبال این شاخه ازسخن سرائی چیست؟ (منظورمن از دوستدار کسی است که درشناخت شعرولذت جوئی ازآن خواننده ایست متکی به خویش نه آنکه فقط بازگو کنندهٔ تحسین این وآنست) ـ در اینجا قصد من تمام نکاتی است که ازکلمهٔ شاخه می‌توان دریافت. این خواننده اگرچند خودکمتراعتراف دارد، معتقد است که تعریف شعری باصفت «مذهبی» خود اشاره‌ایست به وجود محدودیت‌هائی کاملامعلوم. درنظراکثریت انبوه دوستداران شعر، «شعرمذهبی» فقط گونه‌ایست ازاشعارسبك مایه. یك سخن سرای مذهبی، شاعری نیست که تمام مایه‌های شعررا بایك روح مذهبی درآمیزد ودرکار گیرد، بلکه شاعری است که ازآن همه سرمایهٔ سرشارفقط به جزئی اندك دل خوش ساخته‌است؛ شاعریست که آنچه را کـه مردم تأثـرات عمدهٔ خویش می‌شمارند، نادیده می‌انگارد، وهم بدانوسیله اعتراف می‌کندکه ازآنها بیگانه است. به عقیدهٔ من اینست عقیدهٔ واقعی بیشتردوستداران شعردربارهٔ سخن سرایانی از قبیل واآن[1] سوتول[2] کراشا[3] جرج هربرت[4] یاجراردهاپکینز[5]

ولی، برترازاین، می‌توانم‌پذیرفت که تاحدی‌حق بااین خرده گیرانست چون یك‌نوع شعر از قبیل آثارکسانی که اشاره کردم هست که فرآوردهٔ یك وجدان مذهبی خاص است، وممکن است بی‌وجود آن هوشیاری کلی که از سخن سرائی بزرگ انتظار می‌رود، هستی پیداکند. در پاره‌ای ازسخن‌سرایان، یا درقسمتی ازاشعارایشان، این هوشیاری‌کلی بعید نیست که هستی یافته باشد،ولی‌بساکه درطریق نمایش آن مراحل ابتدائی راکنارگذاشته، و فقط فرآوردهٔ نهائی راجلوه‌داده باشند. تمیزدادن اینان از آنهائی‌که طبع مذهبی یا ایمانی‌شان فقط نمایشگرآن وجدان خاص ومحدود است، بساکـه خیلی دشوار باشد. من نمی‌خواهم وانمودکنم‌که واآن، یا سوتول، یاجرج هربرت، یا هاپکینزسخن سرایانی بزرگند، بلکه اطمینان دارم‌که‌دست‌کم آن سه شاعرنخستین سخن سرایانی هستند با همین‌گونه وجدان تنگ.اینان را نمی‌توان شاعران مذهبی بزرگی شمرد درست به‌همان مفهوم‌که از سخن‌

Vaughan —۱ Southwell—۲
Crashaw—۳ George Herbert—۴
Gerard Hopkins — ۵

سرایانی مانند دانته[۱] ، یا کرنی[۲] ، یا راسین[۳] ، حتی در آن نمایشنامه‌هائی که‌ایشان را با مطالب مذهبی سر وکاری نیست، بعنوان شاعران مذهبی، به‌بزرگی یاد می‌شود، نه حتی درمعنائی که ازویلون[٤] و بودلر[۵] ، باکلیهٔ نقطه ضعف‌ها و نواقصی که در آنها هست، به‌عنوان شاعران مذهبی یاد می کنند . ازعهدچاسر[٦] به بعد، شعرمذهبی (درهمان معنائی که مورد نظر منست) در انگلستان کمابیش به اشعارسبك مایه محدود ومنحصرشده است .

بازتکرارمی کنم که هنگام صحبت‌ازمذهب‌وادبیات منظورمن تنهاروشن کردن این نکته است که دراصل روی سخنم با ادبیات مذهبی نیست ، بلکه رابطه‌ایست که باید میان مذهب وادبیات ازهردستی که هست، حکمفرما باشد. چنین است که در نوع سوم ادبیات مذهبی می‌توان به یك اشاره قناعت کرد و گذشت . اینجا قصد من آثارادبی کسانیست که صمیمانه درپی‌آنند تا ایده‌ای مذهبی را در آثار خویش به جلوه درآرند، و از آن می‌توان تحت عنوان تبلیغات یادکرد . دراین نکته البته منظورمن داستان‌های لذت بخشی است مانند «مردی که پنجشنبه بود»[۷] یا « بابابراون »[۸] اثر چسترتون[۹]. هیچ کس بیشترازمن‌ازاین‌آثارلذت‌نمی‌برد، وآنها رانمی‌ستاید؛ فقط می‌خواهم یاد آور شوم که‌اگرهمین نتیجه، مورد نظراشخاص پرشورامّاکم استعدادترازچستر-تون قرارگرفت، اثرمنفی خواهد داشت . ولی نکتهٔ مورد نظرمن اینست که این قبیل نوشته‌ها را در بررسی جدی رابطهٔ ادبیات بـا مذهب هیچ گونه جایگاهی نیست ؛ چراکه اعمالی آگاهانه‌اند در جهانی که معتقد است مذهب را با ادبیات به‌هیچ روی پیوند نیست. این رابطه‌ایست آگاهانه و محدود، وآنچه‌که من می‌خواهم ادبیاتی‌است که ناآگاهانه، نه از سرعمد وجسورانه، رنگ مذهب داشته باشد. زیراکتاب چسترتون لطف خویش را مدیون این حقیقت است که در جهانی به‌بازارآمده است که به‌طور قطع و یقین بامذهب میانه‌ای ندارد .

من قبول دارم که ما خود نمی‌توانیم دریافت که چه‌کامل و در ضمن

۱- Dante　۲- Corneille

۳- Racin　٤- Villon

۵- Baudelaire　٦- Chaucer

۷- Man Whowas Thursday　۸- Father Brown

۹- Chesterton

چقدر نابخردانه ادبیات خویش راازقضاوت مذهبی بی‌بهره می‌سازیم. هر آینه جدائی کامل ایندو امکان داشت، بسا که اشکالی پیش نمی‌آمد. ولی‌این‌جدائی کامل نیست و هرگز روی‌کمال نخواهد دید. اگر داستان را نمونهٔ ادبیات بگیریم ـ زیرا داستان وسیله‌ایست که بوسیلهٔ آن ادبیات برگروهی کثیرتر اثر می‌گذارد ـ شاید بتوانیم این جدائی تدریجی ادبیات را ازمذهب دست کم در سیصد سال اخیر ملاحظه کنیم. بانیان[1] و تا حدودی دفـو[2] مقاصد اخـلاقی داشتند. در قصد نخستین جای شك نیست، لیکن در مورد دفـو می‌توان تردید رواداشت. اما از عصر دفو جدائی داستان از مذهب همچنان ادامه داشته است. درین سیر سه‌مرحلهٔ عمده پیدا شده است. در نخستین مرحله، داستان ایمان مذهبی را به‌دل جا داد، ولی از تصویری که ازحیات می‌کشیدپاك کرد. فیلدینگ[3] و دیکنز[4] و تکری[5] بدین مرحله تعلق دارند. در مرحلهٔ دوم در مذهب تردید روا داشت، و احساس نگرانی‌کرد؛ یا آنکه باآن‌درآویخت. جورج‌الیوت[6] جرج هربرت‌جرج‌مردیت[7] و توماس‌هاردی[8] از این دوره‌اند. مرحلهٔ سوم همانست‌که ما خوددر آن زندگی می‌کنیم، و کلیهٔ داستان سرایان معاصر مگر جیمزجویس[9] همه بدان تعلق دارند. این مرحله جایگاه کسانی است‌که از ایمان مذهبی هیچ سخن نشنیده‌انـد مگر به‌صورت تاریخنامه‌ای سراپا نادرست.

حال آیا مردم به‌طورکلی پای‌بند عقیده‌ای خاصند؟ پای‌بند مذهب‌یا مخالف آنند؟ وآیا شعر و داستان‌را به خاطر این عقیده و فقط با یك‌بخش جداگانه از ذهن‌خویش‌می‌خوانند؟ رفتار، زمینهٔ مشترك مذهب‌است باداستان. موازین‌اخلاقی‌وقضاوت‌ما، وخرده گیری ماازخویش، ونحوهٔ‌رفتاری که‌نسبت به هم‌نوعان‌خود داریم، همه را مذهب به‌ما تحمیل‌می‌کند. داستانی که‌می‌خوانیم، بررفتار مانسبت به‌هم‌نوعان‌خویش‌وانگاره‌هائی که ازخود داریم‌اثرمی‌گذارد. وقتی داستان دربارهٔ‌کسانی می‌خوانیم که‌رفتاری خاص داشته‌اند، و نویسنده‌با ایشان روی موافق نشان می‌دهد، وبا برداشت خویش ازنتیجهٔ‌کردار ورفتار

۱– Bunyan　　۲– Defoe
۳– Fielding　　۴– Dickens
۵– Thackery　　۶– George Eliot
۷– George Meredith　　۸– Thomas Hardy
۹– James Joyce

آنها، که همه ساخته‌و پرداختهٔ دست‌های خوداویند، دعای خیر بدرقهٔ‌راهشان کرده است ، دورنیست که تحت تأثیر قرار گیریم ، وبدان طرز رفتارمیل کنیم. وقتی که داستان سرای‌این عصر تك نفریست که در تنهائی و فقط برای خود می‌اندیشد، بعید نیست که برای کسانی که استعداد قبول سخنان او را دارند چیزهائی مهم بهرعرضه داشته باشد. او که تنهاست شاید فقط با فرد حرف زند ؛ اما بیشتر داستان سرایان کسانی هستند که با جریان آب پیش می‌روند ، نهایت اندکی سریع تر . ایشان مردمی حساس اما از خرد کم بهره‌اند .

ازما انتظار می‌رود که در مورد ادبیات گشاده‌نظر باشیم ، و تعصب و عقیدهٔ شخصی را کنار گذاریم ، ویك داستان را همچون یك داستان ، و یك نمایشنامه‌راماننديك نمايشنامه در نظر آریم. بااین‌چیزی که‌دراین کشور به‌غلط‌نام «سانسور» گرفته‌است-این‌چیزی که کنار آمدن با آن خیلی‌مشکل‌تر ازسازگاری با يك سانسور رسمی است ،چراکه نمایشگر عقاید افراد دریك دموکراسی‌غیر مسئول است - من روی موافقتی ندارم. ازیك جهت، چون اغلب کتاب‌هائی راکه نبایدسانسورمی کند،و نیز تأثیر آن‌ازتأثیر تحریم معاملهٔ‌مسکرات زیادتر نیست ؛ و از جهتی، به‌علت‌آنکه تظاهریست ازاین خواست درونی که‌کنترل دولتی بایستی جانشین نفوذ نجیبانهٔ خانگی شود ؛ وهم به‌طور کلی بدین‌سبب که فقط برمبنای عادات و رسوم کار می کند، و برموازین مشخص اخلاقی و مذهبی استوار نیست، ولزوماً احساس امنیتی دروغین می‌آفرینند که مردم‌باور کنندبرهر کتابی که آزادگذاشته شده است، زیانی متصور نیست. دراین‌نکته که‌آیا چیزی‌به‌نام کتاب بی‌ضرر وجود دارد،جای‌تردید است. ولی به‌احتمال بسیار قوی کتاب‌هائی‌هستندکه ، از فرط ناخواندنی بودن ، گمان نمی‌رود کسی را زیانی رسانند . ولی این نکته مسلم است که یك‌کتاب فقط به‌دلیل آنکه‌کسی آگاهانه‌ازآن‌ضرر ندیده‌است، زیانبخش نیست . واگرما، به عنوان خوانندگان،اعتقادات‌مذهبی‌واخلاقی‌خودراکنار گذاریم‌وفقط‌ازسر تفنن‌یا، در سطحی‌بالاتر، برای‌لذت‌اززیبائی‌چیز بخوانیم‌من‌خاطر نشان‌می کنم که نویسنده، قطع‌نظر از نیت آگاهانهٔ‌خویش‌از نگارش کتاب،درمقام‌عمل‌چنین وجه‌امتیازی‌را تشخیص نمی‌دهد. نویسندهٔ يك اثر تخیلی سعی براین داردکه برما به‌عنوان بنی‌آدمیان اثر گذارد ، ولو آنکه خود بدین نکته واقف باشد یا نباشد ؛ و ما بنی‌آدمیان ، خواهی نخواهی، ازآن تأثر می‌پذیریم . به‌عقیدهٔ من تأثیر چیزهائی که می‌خوریم ، فقط به لذت چشیدن و جویدن محدود نمی‌شود که

ضمن أعمال هضم وجذب برسراپای وجود ما اثر می‌نهد، ومن معتقدم که این نکته در باب آنچه‌که می‌خوانیم نیزعیناً صادق است.

این حقیقت که هر آنچه را که می‌خوانیم فقط به‌ذوق ادبی ما مربوط نمی‌شود، ویکراست برسراپای وجودی که مائیم اثر می‌نهد (اگر چه همراه با تأثرات دیگر) به‌عقیدهٔ من بـا یك بررسی درست در سرگذشت تحصیل ادبیات در تك‌تك ما می‌توان ملاحظه کرد. مثلا درنظر آرید کتاب‌خوانی‌های روزگار جوانی کسی را که دربرابرادبیات‌دراوکما بیش‌حساسیتی هست. به‌عقیدهٔ من هرکس که دربرابروسوسهٔ شعرتأثر می‌پذیرد، می‌تواند به‌یادآوردلحظاتی راکه، درعهد جوانی، به‌سحر کلام شاعری‌دامن اختیار ازکف می‌داده‌است؛ وچه بساکه چندین شاعر یکایك، ازپس یکدیگر، اورا ازخود بیخود کرده باشند. دلیل این شیفتگی زودگذر فقط این نیست‌که، درعهد جوانی، تأثر پذیری ما از شعربیشتر از دوران‌کمال است. آنچه‌که اتفاق می‌افتد نوعی هجوم یا تجاوز به‌شخصیت پرورش‌نایافتهٔ خواننده است توسط شخصیت‌نیرومند ترشاعر؛ و همین ماجرا ممکن است، حتی در سنین بالاتر، درموردکسانی رخ دهدکه چندان مطالعه‌ای ندارند. چند صباحی نویسنده‌ای وجود ما را تسخیر می‌کند. بعداز اونوبت به‌دیگری می‌رسد، تا سرانجام این تأثرات در ذهن ما اندك اندك شروع به‌تأثیرمتقابل در یکدیگر می‌کنند. ماهرکدام را می‌سنجیم ومی‌نگریم که هریك را خاصیتی است‌که در دیگران نیست،ونیز کیفیتی‌که با کیفیت‌های دیگران سازگار نمی‌آید. در این وقت رفته رفته بنای نقد می‌گذاریم، وهم این توانائی روزافزون ما درکار نقد است که نمی‌گذارد سراپا در تسخیریك‌شخصیت خاص ادبی قرارگیریم. ویك منتقد خوب ـ وبرهمهٔ‌ماست که‌سعی کنیم‌تا درکار نقد کسی باشیم وکار سخن‌سنجی رافقط به‌آنهاکه در روزنامه‌ها نظرمی‌دهند، نگذاریم ـ کسی است‌که مطالعه‌ای مبنی برنکته سنجی روز افزون را باحساسیتی شدید وپایدار پیوند می‌دهد. ارزش‌مطالعه بسیار به‌انباشتن ذهن، یاگردآوری معلومات، یاهمانطور کـه گاهی اوقات گفته می‌شود تشکیل یك ذهن انباشته نیست، بلکه ازآنست که تأثرات پی‌درپی شخصیت های نیرومند مارا به‌جائی می‌رساند که‌از قید نفوذ یك شخصیت خاص یاتنی چند از آنان شانه تهی می‌سازیم. عقایدگوناگون درباب حیات درذهن‌ما کنارهم می‌ایستد، وبریکدیگر اثرمیگذارند ودرآن میانه شخصیت ماظهار وجود می‌نماید، وهرکدام را، بانظمی که خاص خود

ماست، جایگاهی ویژه می‌بخشد.

این فرض که داستان ومقاله وشعر ، یعنی آثاری که دروصف اعمال و افکار و اقوال و احساسات بنی‌آدمیان خیالی فراهم شده‌اند ، برمعرفت ما به حیات مستقیماً می‌افزایند ، هیچ درست نیست. دانش بی‌واسطه در باب زندگی، معرفتی است که مستقیماً باشخص ما مربوط می‌شود ؛ معرفتی است درین زمینه که مردم به‌طور کلی چگونه‌رفتارمی کنند، ورویهمرفته‌چگونه‌اند؛ البته‌تا آنجا که‌آن‌قسمت ازحیات که ماخود نیزدرآن شرکت داشته‌ایم ، مواد این‌تعمیم‌رادراختیارمان می گذارد. کسب معرفت حیات ازکتاب‌های داستان، تنها به‌وسیلهٔ مرحله‌ای دیگر از خودآگاهی امکان پذیراست . بدین معنی که فقط می‌تواند دانشی باشد دربارهٔ معرفت دیگران به‌زندگی، نه‌خود علم زندگی. تاآنجاکه درست به‌همان طریق مجذوب وقایع یك داستان می‌شویم که رویدادی دربرابر دیدگان ما، ماراسوی خود می کشاند ، مقدار دروغی که درین رهگذر نصیب می گیریم دست‌کم ازمقدار راستی‌ها کم‌ترنیست. ولی هرآینه آنقدر رشدکرده باشیم‌که بتوانیم گفت « این دید کسی است‌از عالم حیات که‌درحدخویش ناظری‌خوب بوده است(دیکنز ، تکری، جرج الیوت، بالزاك)، ولی ازآنجاکه بامن تفاوت داشت زندگی رابه هیأتی دیگرمی‌دید، وحتی برای مشاهدهٔ اشیائی دیگر برمی گزید، یااینکه همین اشیاء را نهایت ازنظر اهمیت باترتیبی دیگرگونه درنظر می‌آورد، چراکه بامن فرق داشت وبنا برهمین دلایل آنچه‌که اینك پیش روی منست، خود همین دنیاست‌نهایت ازدیدگاه یك‌ذهن‌خاص»، آنگاهست‌که به‌جائی رسیده‌ایم‌که ازخواندن‌داستان می‌توانیم بهره‌گرفت.ازاین نویسندگان ، درباب حیات ، نکته می‌آموزیم، برهمان نشان که‌از مطالعهٔ تاریخ چیزیاد می گیریم. امااین نویسندگان تنها وقتی مارا مدد می‌رسانند که موارد اختلاف ایشان را باشخص خود بتوانیم دید وقبول کنیم.

درحالی‌که اندك‌اندك بزرگ می‌شویم، وبیشتروبیشتر مطالعه می کنیم، وبا آثار نویسندگان‌کثیرتری آشنا می گردیم، آنچه‌که نصیب می‌بریم نوعی است ازدیدهای زندگی. ولی‌عقیدهٔ عمومی مردم بنظرمن اینست‌که‌این‌تجربهٔ دید دیگران از زندگی، ازطریق مطالعهٔ‌کتاب‌های آموزنده به‌دست می‌آید، وفرض می‌کنند که این پاداشی است که‌با پرداختن به شکسپیر[1] ودانته وگوته

Shekespeare–۱

وامرسون [۱] وکارلیل [۲] وده دوازده نویسندهٔ عالیقدر دیگر نصیب می‌گردد، و مابقی مطالعات ما همه جنبهٔ تفنن دارد، وجز برای کشتن وقت نیست. ولی من می‌خواهم نتیجه بگیرم، وهشداردهم که‌همین مطالعات تفننی و تفریحی محض ماست که احیاناً بیش‌از همه درما اثردارد، وکمتر مورد توجه قرار می‌گیرد. همین نوشته هائی که باکمترین زحمت خوانده میشود هست که می‌تواند عمیق‌تر و آسان‌تر درما اثر گذارد. چنین است که داستان نویسان بازاری ونمایشنامه های روز را بایستی بادقیق ترین موشکافی مورد ارزیابی قرار داد. وبیشترهم خود این ادبیات معاصر است که اکثریت مردم‌آن‌را با این‌گونه حالت بی‌ارادگی صرف، وفقط به منظور تفنن می‌خوانند.

ارتباط آنچه که تاکنون گذشت با موضوع مورد بحث باید اندکی روشن‌ترشده باشد. اگر چند ممکن‌است‌ادبیات‌رافقط به‌خاطر تفنن، یاسر گرمی، یاذوق زیبائی‌شناسی بخوانند، باز تأثیراین مطالعه هیچگاه به یك حس خاص محدود نمی‌شود، بلکه ما را، به‌عنوان یك‌آدمی، سراپامورد تأثیرقرارمیدهد، وبر نفس مذهبی‌واخلاقی‌ما هردواثر می‌گذارد. ومن می‌گویم در حالی‌که دور نیست‌نویسندگان عالیقدر کنونی تك‌تك‌آموزنده باشند، ادبیات معاصر، به‌طور کلی، روبه انحطاط دارد، ونیزآنکه درعصری از اینگونه‌که ما داریم، چه بساکه حتی نویسندگان خوب درپاره‌ای خوانندگان تأثیر سوء کنند. چون باید به خاطرداشت‌که آنچه‌که ازیك نویسنده به مردم می‌رسد، درست همان نیست‌که خواست اوست، بلکه شاید فقط چیزی باشدکه استعداد پذیرش آن درخواننده هست. خلق، درپذیرش نفوذ این‌وآن، ناخودآگاه حس انتخابی دارند. تأثیرنویسنده‌ای مانند د. ه. لارنس [۳] ممکن‌است‌مفید یازیانبخش‌باشد، ومن‌خود اطمینان ندارم‌که تاکنون زیان‌بخش‌نبوده‌ام.

دراینجا من درانتظارپاسخ آن آزاد اندیشان وهمهٔ آن‌کسانی هستم‌که اعتقاد می‌ورزند اگرهرکس‌هرآنچه راکه دردل‌دارد به‌مرحلهٔ اجراگذارد، وآن‌کندکه دلخواه اوست، همه‌چیز، بامدد اصلاح وجرح وتعدیل، به‌نحوی، خود به خود درپایان راست خواهدآمد. اینان می‌گویند «بگذارید هرچیز تجربه شود، که اگردرست نبود تجربه خود به ماخواهدآموخت». این گفته

۱- Emerson　　۲- Carlyle

۳- D. H. Lawrence

ارزشی داشت هر آینه، برعرصهٔ خاك، پیوسته یك نسل می‌زیست، یا اگر مردم از تجربیات بزرگتران عبرت بسیار می‌آموختند. حال آنکه می‌دانیم چنین نیست. این آزادگان معتقدند که فقط به وسیلهٔ، به‌اصطلاح خودشان، استقلال بلامانع فردی است که راستی آشکار خواهد شد. به عقیدهٔ این‌قوم، افکار و دیدهای مختلف ازحیات، به صورت مشخص، ازمغزهای مستقل تراوش خواهد کرد، و، درنتیجهٔ برخورد شدید بایکدیگر، آنکه راست تراست بازخواهد ماند، وحقیقت از معرکه پیروز برخواهد آمد؛ وهرکس که بااین نظر نوای مخالفت سازکرد، یاکهنه‌پرستی‌است که آرزوی سیر قهقرائی زمانه رادارد، یا یك فاشیست، یااحیاناً هر دو.

اگراین جمع نویسندگان واقعاً جز به ذات خویش قائم نبودند، وهر کدام ازآنان خود یك بلیك[1] ملهم بود، وبرای خویش بینشی داشت جداگانه، واگراین‌تودهٔ خلق امروز واقعاً توده‌ای بود مرکب از افراد مستقل، در این صورت امکان داشت، به‌طرفداری ازاین عقیده، بتوان سخنی ساز کرد. اما هرگزچنین نیست ونبوده ونخواهد بود. نکته فقط اینجانیست که امروزه یا درهرزمانهٔ دیگرافرادکتابخوان به‌ذات خود چندان قائم نیستند که بتوانند کلیهٔ دیدهای حیات نویسندگانی را که توسط بررسی‌کنندگان کتاب، یا آگهی‌های ناشران؛ به‌ما تحمیل می‌شوند، درخود جذب کنند، و، با گذاردن آنها درمقابل یکدیگر، برای خویش حکمتی‌دست وپانمایند. بلکه دراینست که نویسندگان این روزگار نیزچنانکه باید به‌ذات خود قائم نیستند. نکته اینجا نیست که دنیائی مرکب از افراد مستقل دموکرات وآزاد اندیش چیز دلخواهی نیست، بلکه اینجاست که جهانی اینچنین اصلا وجود ندارد. زیرا خوانندهٔ آثارادبی این عصر، همانند خوانندهٔ ادبیات بزرگ‌وتثبیت‌شدهٔ تمام اعصار نیست که درمعرض نفوذ شخصیت‌های متمایزوناهماهنگ‌قرارگیرد؛ بلکه خواننده‌ایست درمسیریك جنبش همگانی‌ازنویسندگانی که هرکدام می‌پندارد برای عرضه چیزی دارد ویژهٔ خویش، حال آنکه در حقیقت همه‌شان از یك مسیرواحد می‌گذرند. ومن اعتقاددارم که درهیچ‌زمانه شمارهٔ مردم کتابخوان اینهمه بسیارنبوده است، یاآنکه اینچنین بی‌دفاع آماج تأثیرات عصر خویش قرارنگرفته‌اند. وبازمعتقدم که هرگزودرهیچ عصر آنهائی‌که با مطالعه سرو کاری داشته‌اند، مانند امروزیان، آثارنویسندگان هم‌عصر خویش را اینهمه

بیشتر ازآثار نویسندگان اعصار پیش نمی‌خوانده‌اند؛ وهرگز هیچ دورانی اینهمه تنگ ومحدود و بیگانه از گذشته‌ها نبوده‌است. شاید‌شمارهٔ ناشران بیش ازاندازه است، وبه طور یقین‌کتاب زیاد منتشر می‌شود، وجراید همواره در خوانندگان خود می‌دمندکه ازآخرین‌آثار چاپ‌شده غافل‌نمانند. دموکراسی فردی اوج بسیار گرفته‌است، وقائم به‌ذات خود بودن امروزه بسیاردشوارتر ازپیش شده است.

ادبیات، در درون خود، میان خوب‌وبد وبهتر و بدتر حد فاصل‌های کاملا مشخص دارد، ومن نمی‌خواهم چنین تعبیر شود که‌من برناردشاو[1] رابا نوئل کوارد[2] و ویرجینیاوولف[3] رابا دوشیزه منین[4] همه بایك‌چوب می‌رانم. ازسوی دیگر مایلم روشن‌شود که‌من‌در برابر‌ادبیات فرومایه از یك‌ادبیات نجیب دفاع نمی‌کنم، بلکه خواهان تأکیداین نکته‌ام که‌سراپای ادبیات‌این عصر باچیزی‌که من آن‌را «مذهب گریزی»[5] نام می‌نهم رنگ‌فساد پذیرفته است، و از عالم بالا و ازبرتری آن‌بر این جهان خاکی، این چیزی که‌به عقیدهٔ من‌بیش ازهر چیز دیگر به‌ما مربوط می‌گردد، بیخبرافتاده‌است، و به‌عبارت ساده قادر به درك مفهوم آن نیست.

نمی‌خواهم تعبیر کنند که‌من علیه‌ادبیات نو،زبان فقط‌به شکوه‌گزاری و خرده گیری بازکرده‌ام. بافرض حالتی مشترك میان خوانندگان من، یا پاره‌ای ازایشان، باخودمن مشکل اینقدرها اینجا نیست‌که چه‌باید‌کرد، که‌درین معنی است‌که با آن چسان‌می‌توان کنار آمد.

من گفته‌ام‌که‌درقبال ادبیات ازحالت‌آزاده خوئی کاری ساخته نیست. حتی اگر آن‌نویسندگانی که می‌کوشند نظرهای خودرا درباب حیات به ما تحمیل کنند، خودواقعاً‌افرادی‌ممتاز بودند، ومانیز درسهم خویش‌خوانندگانی بودیم قائم به‌ذات خود، بازنتیجه‌چه‌می‌شد؟ مسلم این‌می‌شد که هرخواننده، به‌هنگام‌مطالعه، فقط‌ازچیزهائی‌تأثر می‌پذیرفت که‌استعداد پذیرش آنها را در خودداشت. او به‌راهی می‌رفت که‌مقاومت کمتری می‌طلبید؛ وهیچ‌اطمینانی نبود که انسانی بهتر ازکاردرخواهد آمد. لازمست که‌در آن‌واحد هوشیار دونکته باشیم: یکی آنکه چه‌دوست می‌داریم، ودیگر آنکه کدام‌چیزرا باید

۱- Bernard shaw ۲- Noel Coward
۳- Virginia Woolf ۴- Miss Mannin
۵- Secularism

دوست داشت . وکمتر مردمی آنقدر راستندکه ازایندو غافل نباشند. نخستین بدان معنی است که بایددانست راستی چه احساس می کنیم، و کمتر کسی ازاین نکته آگاهست . دومین مستلزم شناخت کمبودهای شخصی ماست . چون واقعاً نخواهیم توانست فهمید که چه چیز را باید دوست داشت، مگرآنکه دلیل این دوستداری برما روشن شده باشد؛ و این خود ایجاب می کند که بدانیم چرا هنوز بدان میل نکرده ایم . درك این معنی که چه باید بود، بی آنکه بدانیم چه هستیم، کافی نیست و نخواهیم دانست که چه هستیم، جزآنکه بدانیم چه باید باشیم . این دوگونه خود شناسی ، یعنی شناخت اینکه چه هستیم و چه باید باشیم ، بایستی دوشادوش هم قرار گیرند .

به عنوان خوانندگان ادبیات ، شناسائی چیزی که دوست می داریم وظیفهٔ ماست ؛ و به عنوان افراد باایمان ودرعین حال خوانندهٔ آثار ادبی، برماست که بدانیم کدامین چیز را باید دوست داشت . به عنوان افراد راست این وظیفهٔ ماست که نزد خود نپنداریم آنچه را که دوست داریم همانست که باید دوست داشت؛ و به عنوان افراد با ایمان راست ، وظیفهٔ ماست که نزد خود فرض نکنیم هرآنچه راکه باید دوست داشت، دوست می داریم . و آخرین چیزی که آرزوی منست وجود دونوع ادبیات است: یکی برای استفادهٔ مردم باایمان، و دیگری برای آنهاکه به مذهب اعتنائی ندارند . چیزی که من اعتقاد دارم و وظیفهٔ تمام خداشناسانست اینست که در کار نقد برای خود ، باکمال هشیاری، اصول و معیارهائی به کار بندیم که برتر و والاتر باشد ازآنچه که مورد استفادهٔ مابقی جهانیانست : ونیز آنکه تمام خواندنی های ما با همین اصول ومعیارها مورد سنجش قرار گیرد . به خاطر باید سپرد که پارهٔ عمدهٔ مطالعات امروزی ما مطالبی است پرداختهٔ کسانی که به نظام عالم بالا هیچگونه اعتقاد درستی ندارند ؛ گواینکه دور نیست پاره ای نیز نوشتهٔ کسانی باشد که درباب این نظام عقایدی دارند شخصی وسوای اعتقادات ما . بیشتر خواندنی های ما کم کمك دارد به دست کسانی نگاشته می شود که نه تنها چنین اعتقادی ندارند، بلکه نیزازین حقیقت که دراین دنیاهنوزهم کسانی هستند آنقدر«عقب افتاده» یا «خیالباف» که هنوز دست ازاین اعتقاد بر نداشته اند ، یکسره بیخبرند . تاآنگاه که از وجود این شکاف درمیان خویش و قسمت اعظم ادبیات معاصر آگاهیم ، در برابر مضار آن کمابیش امانی داریم ، ودرموقعیتی هستیم که می توانیم ازجنبه های خوبی که دارد توشه برگیریم .

درجهان امروز گروه کثیری هستند که معتقدند تمام بدی‌ها راسرچشمه‌ای اقتصادی است. پاره‌ای معتقدند که چند دگرگونی مشخص و گوناگون در زمینهٔ اقتصاد به تنهائی کافی است تاجهان راراست گرداند. بعضی دیگر، پا به پای این تغییرات، دگرگونی‌های شدید اجتماعی می‌خواهند؛ تغییراتی از دوگونهٔ متفاوت. این دگرگونی های مطلوب که در بعضی جا ها انجام هم یافته است از یك نظر شبیه یکدیگرند، و آن اینکه هردو معتقدند به‌همانند که من آنرا «مذهب گریزی» نامیدم. آنها فقط خواهان دگرگونی هائی هستند که آنی، مادی، وخارجی باشد ودرزمینهٔ اخلاقیات فقط به کلی بافی دل خوش دارند. درتوضیح چنین آئینی گفتار زیرخوانده می‌شود.

«در اصول اخلاقی ما یگانه محك هر نکتهٔ اخلاقی اینست که بازیابیم آیا فلان اصل اخلاقی، به‌نحوی از انحاء توانائی افراد رادرخدمتگزاری به دولت کم‌یانابود می کند یاخیر. هر فردباید این پرسش‌ها را جواب دهد «این کار آیا به‌زیان ملت نیست؟ آیا به‌زیان دیگر اعضای ملت نیست؟ آیا به زیان استعداد من در خدمتگزاری به‌ملت نیست؟» و اگر جواب همه روشن و پاك بود، آنگاه فرد در انجام کاری که دلخواه اوست، آزادی مطلق دارد.

من منکر این نیستم که این خود نوعی اصل‌اخلاقی است، و در حد خویش می‌تواند بسیارمفید افتد. ولی، به‌عقیدهٔ من، برماست که‌هرگونه‌اصل اخلاقی راکه‌کمال مطلوب آن از این‌نمونه والاتر نیست، به‌دور اندازیم. این گفتار البته نمایشگر یکی ازواکنش‌های شدیدیست که دربرابر این‌عقیده که‌جامعه سراپا وقف برمنافع فرد است، بروزکرده است، و ماخود شاهد آنهائیم؛ و درعین‌حال مرامنامه‌ایست محدود بجهان خاکی، آری‌فقط‌همین دنیا وبس. شکایت من از ادبیات نو از همین‌گونه است. شکایتم این نیست که ادبیات نو درمفهوم عادی کلمه «فاسد» یاحتی«خلاف اخلاق» است–ودر هرحال بستن این اتهام کافی نیست – بلکه فقط اینست‌که ادبیات نو اکثر اعتقادات اساسی وپر اهمیت‌ما رایا رد می‌کند، یا آنکه‌بکلی‌از آنها بیگانه است؛ و نیزآنکه خویش را تشویق‌می‌کندکه تا جانی در بدن دارند، حتی‌الامکان، از عمر دو روزه بهره‌گیرند و از هر نوع «تجربه» که دست داد غافل نگذرند، وخویشتن را فقط به‌راهی‌فداکنند(اگراصلا فداکاری‌ئی‌درکار باشد.) که برای دیگران، درین دنیا، چه در حال و چه درآینده،

مثمر ثمری باشد. شك نیست که‌ما مطالعهٔ بهترین آثار ادبیات نو، یا به‌عبارت دیگر، بهترین آنچه را که درروزگار ما عرضه می‌شود، ادامه‌خواهیم‌داد؛ اما برماست که، بی احساس خستگی، این ادبیات را به محك اصولی که خود داریم ونه فقط بر اساس اصولی که پسند نویسندگان ومورد‌قبول انتقاد‌کارانی است که در مطبوعات روزانه به بررسی آثار ادبی می‌پردازند، ارزیابی کنیم.

ادگار ویند [1]

هنر و آشوب

امیدواریم واژهٔ «آشوب»، کـه عنوان این چند گفتار است ، وانمود نگرداند که قصد دارم‌از نظم دفاع کنم. چنین نخواهم کرد . قدری آشفتگی و نابسامانی در برانگیختن قدرت‌های آفرینشگر خود موجبی است. همان‌گونه کـه از حیات ناآرام دانته [2] ، میکل‌آنژ [3] ، یا اسپنسر [4] ـ از موتزارت [5] و کیتز [6] بگذریم ـ می‌دانیم، شرایط خارجیی که‌تحت آنها شاهکاری هنری‌خلق می‌شود، به‌هیچ روی آرامش بخش نیستند. واگر نظر برحامیان نامدار هنر

۱ـ Edgar Wind
۲ـ Dante
۳ـ Michelangels
۴ـ Spenser
۵ـ Mutzart
۶ـ Keats

اندازیم، مردان بلندهمتی که سخن سرایان وصورتگران را، به‌لطایف‌الحیل، به آفرینش آثار هنری برانگیختند، خواهیم دید که این گروه نیز بآرامش طبع کمتر شهره بوده اند. صفتتی که در مدیسی [1]، سروالتررالهٔ [2]، وآمبروزولارد [3] مشترک بود، هرچه بود، به‌عقیدهٔ من، یك خلق ملایم نبود. طبع ناخشنود و نارضای ایشان هنررا نه فقط زیانی نمی‌زد، که اغلب سرمایهٔ ایشان درحمایت از هنرمندان نیز بود. باآنکه هیچ دوست ندارم دراین نکته پافشارم، وهیچ نمی‌خواهم که این نظر سراپا خطارا که برترین هنرمندان و بهترین هنر دوستان کسانی‌اندکه طبعی آزرده دارند، تقویت کنم، برآنم که عقیدهٔ خویش‌را دریك تعمیم کلی فاش بگویم: هرآینه غایت آمال کسی آنست که دوران حیات را بی دغدغه بگذارد، بهتر همان که هنر را از خانه بیرون کند.

هنر، بگذارید‌تافاش بگویم، مسأله‌ایست‌رنج آور، بویژه برای مردهنرمند. تخیل‌که سرمایهٔ توانائی هنرمند است قدرتی دارد ویرانساز وآسان‌گریز، که مرد هنرمند باید آن‌را به‌تدریج دراختیار خویش گیرد. چنانچه توسن خیال‌را عنانی‌گشاده دهد، دورنیست که ازمهار وی‌سر بپیچاند، وبا تندروی‌های بیحساب هم او وهم آثارش را نابود کند. بودلر می گوید: «اعتیاد مجنون‌وار به‌کارهنر بیماری‌جذام رامانَدکه آن‌دیگران رافرومی‌بلعد». اماچنانچه هنرمند نبوغ خویش را به‌تمرین های نادرست بیالاید وبیش ازحد درتدبیر وچاره‌جوئی‌کوشد، بعید نیست که چشمه سار تخیل وی از جوشش باز ایستد، و بساکه یکسر خشك شود.

رویهمرفته هنرمندان بزرگ ازخشکیدن این چشمه نمی‌هراسند، لیکن بسیاری ازافراط آن چشم زده‌اند. یادداشت های بودلر همه آکنده است از دستورالعمل هائی‌که بودلرخود امیدوار بود، درپرتو آنان، بتواند الهامات خویش را مهار کند. و آنگاه که‌گوته [4] کتاب "Annalen" راکه نوعی ثبت اعمال سالانهٔ اوبود، نوشت، کتابی‌که در روزگار پیری یعنی در آنگاه که او ظاهراً به آرامش و پایگاهی جاوید رسیده بود فراهم آمد، هراس ناآرام خویشتن راازامکان نیرنگ های یك نیروی تخیل زنده در مورد

۱– Medici
۲– Sir Walter Raleigh
۳– Ambroise Vollard
۴– Goethe

کسی که به طرزی دیگر بار آمده است بی‌پروا برزبان راند . او می‌نویسد «چه حاصل که احساس را درمهار کشیم و به ادراك پردازیم، وخـرد را برتری دهیم؟ چون تخیل به‌صورت قویترین دشمن همواره درکمین نشسته است. این که طبعاً ناپخته است ودل دربند چیز های پوچ دارد ، ناگاه ، همچون انسانی وحشی که ازتمسخر بت‌ها لذت می‌برد، علیه کلیهٔ قیود تمدن بـه پا می‌خیزد وهمه را یکسره درهم‌می‌ریزد . »

بودلروگوته چندان وجه مشترکی نداشتند. انضباطی که این یکی به عنوان شاعر به‌خود تحمیل کرد، تقریباً درست مخالف آن چیزی‌بودکه آن دیگری پذیرفت . بودلر الههٔ شعر را باسنت شکنی‌های بی‌پـروا در فرمان کشید، وگوته‌کوشید تابه افسون سخنان آرام، این دیوراَرام خویش کند . باوجود این هردو ازقوهٔ تخیل هراسی مقدس به‌دل داشتند، وهمین هراس، که در هردوشان باشدتی برابر احساس می‌شد ، بود که اشعارشان را جان بخشید .

اصطلاح «هراس‌مقدس» البته متعلق به‌دورانی دیرین‌تراست . این‌در اصل درگفتار افلاطون آمده‌است که‌من ازسخنان او بیشتر خواهم آورد. با آنکه هیچ مرد حکیمی جنون ملکوتی الهام را به شیوائی افلاطون نستوده است، اونیز، همانند گوته و بودلر ،درآن سخت به‌دیدهٔ بدگمانی می‌نگریست. اوقدرت تخیل رادر آدمی به چنان سطح والائی برآورد که‌خود می‌پنداشت دورنیست یك‌بنی آدم ، توسط اشیائی که‌بخیال او در می‌آیند، هیأتی دیگر پیدا کند . وبه همین دلیل‌ادا درآوردن راخطرناك‌ترین کارها می‌شمرد، و قوانین جالبی وضع کرد تااز تقلیدهای بیش ازحد ، یا تقلید شخصیت های ناشایست جلوگیری به‌عمل آید . به‌اعتبارقول‌او ، لازم بود که در لحظاتی اینچنین زبان دراماتیك را کناری گذارند و به زبان قصه روکنند ، تامیان گوینده وآنچه که‌بر زبانش‌می‌گذشت همواره فاصله‌ای‌قرار گیرد؛چندانکه گوئی‌لازم می‌نمود ازپلیدی ها به صورت شخص‌سوم سخن‌گفت نه‌شخص اول، که‌مبادا خودبه‌صورت موجودات پلید درآئیم .

این‌مقررات درنظر ماغریب می‌نماید. تردیدنیست که‌برنمایش چهره‌ـ های خیالی زیانی‌مترتب‌نیست. یکی‌دواداادرآوردن برای‌تفریح‌خود ودیگران مسلماً نمی‌تواند مارا تاریشه مسموم کند . وراستی هرآینه حرف‌افلاطون به

کرسی نشسته‌بود، حال‌لازم می‌آمد که‌بازی‌های کودکان همه‌زیر نظر کلانتران باشد.

بااین حال‌افلاطون برای نگارش دربارهٔ نمایش نزدخود دلایل عالی داشت. درنظر اوبازی‌های کودکان درتشکل منش ایشان. نقش اساسی‌دارند، وهم‌باتقلید ازدیگرانست که‌ما می‌شویم آنچه که‌هستیم. همچنان که‌جیمز هریس[1]، درقرن هیجدهم، دراشاره‌ای که‌توسط سرپاشوا رینولدز[2] نقل‌شده است گفت؛ «مامی‌توانیم چندان تظاهر به‌لذت کنیم‌تاآنکه خودبه سرچشمهٔ آن‌برآئیم. می‌توانیم احساس کردکه هرآنچه راخیال آغاز نهاد، سرانجام به واقعیت خواهد پیوست» این‌درست همان چیزیست که‌افلاطون می‌گفت. ادموندبرک[3] که‌به هنگام‌نطق وخطابه می‌توانست چهرهٔ خویش را هرگونه حالتی بخشد، همین آزمایش رابر شخص‌خودانجام داد. اودر این باره می‌گوید: «اغلب دیده‌ام که‌هرگاه قیافه وحالات چهرهٔ مردان‌خشمگین، یاآرام، یاوحشت‌زده، یامتهور رابه خویش بسته‌ام، لختی‌نگذشته است که همان احساس که‌به جان کندن سعی‌درتظاهر آن‌می‌کردم دروجود من جان گرفته‌است. من‌قانع شده‌ام که پرهیز ازاین مشکل‌است، ولوآنکه شخص‌زحمت بسیارکشد تامیان‌خود احساس و حالت‌جسمانی آن‌فاصله‌ای ایجادکند».

هرآینه این گفته‌ها رامعتبر گیریم- ودشواراست‌رداین‌نکته‌که‌بازی‌های سالم‌همواره سالم‌نیستند، وبساکه‌یك چیز خیالی‌درعالم واقع‌ریشه به هم رساند- نتیجهٔ حاصل‌بسیار ناخوشایند خواهدبود. چراکه ناچار خواهیم شد هنررا، همانند افلاطون، سخت‌جدی انگاریم‌ودرپایان، به‌پیروی ازاندرزاو، درکار هنر محدودیت‌های سخت قائل شویم. می‌دانیم که اندرزی ناخوش است. چون محدودیت مؤثرخود نقض‌غرض خواهدبود. درست همانند هرس کردن درخت، هرآنچه‌را که‌قطع می‌کند قوتی‌جدید می‌بخشد؛ لیکن اگر ریشه‌را موردحمله قرارداد، بن درخت راکه خودمدعی است درتلاش نجات آنست می‌خشکاند. معذالك بابه خاطر سپردن تمام این شرایط از افلاطون هنوز هم‌نکته‌ها می‌توان‌آموخت، چنانکه بنگریم که او محدودیت خویش را درمقام عمل‌چگونه می‌خواهد، وآرزو می‌کندکه یك‌دولت دلخواه‌در ممانعت ازکار شاعری خطرناك چسان‌به کاربرخیزد. اومی‌گوید: «هرآینه آدمی از

۱- James Harris　　۲- Sir Joshua Reynolds
۳- EdmundBurk

این دست نزد ما آمد وبرما عرض هنر کرد، دربرابرش چنان زانوخواهیم زدکه گوئی موجودیست بی‌همتا ومقدس ومطلوب . امارخصت اقامتش نخواهیم داد . اورابه موردخواهیم آغشت ، وتاج برسرش خواهیم نهاد ، لیکن روانهٔ شهری دیگرش خواهیم کرد ».

چنانچه قرار بوداین مراسم را با آئین امروزیان به‌پادارند، چیزخنده‌داری از آب در می‌آمد . چون این بدان‌معنی است که، پیش‌ازمحکوم کردن یك هنرمند، بایداورا والاترین بزرگداشت‌های ممکن ، بزرگداشتی درخورسرآمداقران، برخوردار کرد . افلاطون خود خوب‌می‌دانست که‌امروزه، جزتنی‌چند، کس نمی‌تواندپی‌برد که‌هنرمندراستی خطرناك‌هما ناهنرمندبزرگ‌است. « موجودی کم نظیرومقدس ودلخواه » . افلاطون‌معتقد بود ــ وچه راست می‌گفت ــ که بدی بزرگ‌ازطبع بزرگ می‌زاید نه‌از چیزهای ناقص، درصورتیکه درطبایع ناتوان کمتر امکان‌آن هست که‌منشاء خوبی‌یا بدی های عظیم‌شوند . از این اظهار نظر پیداست که‌آن تجربه‌ای را که‌سبب‌شدتا جاکوب بورکهارت[1] بی اثر بودن رانیروی شیطانی واقعی‌جهان قلمداد کند، ازافلاطون دریغ کردند. ازآنجا که‌ازحقیقت بزرگ گفتهٔ بورکهارت خبرداریم، قبول قول افلاطون که می‌گویدفقط قوهٔ‌تخیل نیرومند است که‌می‌تواند ویرانگر باشد ، حال آنکه مزاحمت افرادضعیف رامی‌توان نادیده‌انگاشت، آسان‌نیست. ولی‌افلاطون در یونان می‌زیست و ازشواهد وی‌ونیز ازدیگران چنان برمی‌آید که‌قدرت های ویرانگر یونان از نوع بی‌اثر نبودند و کافی است که‌فقط آلسیباد[2] رابه‌یاد آریم .

باقبول خطر توضیح واضح باید حقیقتی‌را ازتاریخ باستان‌یادآوری کنم. افلاطون می‌دید که‌شعر وهنریونان به‌نقطهٔ کمال‌خود نزدیك می‌گردد، وآن درست به‌هنگامی که‌او شاهد زوال دولت یونان‌بود . و شاید درنفس خویش میان‌این دوپیوندی عمیق احساس می‌کرد . اگر یونانیان دربرابر عبارات زیبا یاادا‌های دلپذیر آنهمه حساس‌نبودند، دورنبود که‌یك‌نطق سیاسی را به معیارحقایق‌نهفته درآن ارزیابی کنند . نه‌فصاحت وبلاغتی که‌محمل‌آن‌بود . ولی‌قدرت تخیل‌متانت رأی را ازایشان گرفته بود. اگراشتباه نکنم‌افلاطون خویشتن رابرسر یك دوراهی‌دیده‌بود . درست مانندیك طبیب کارآزموده که چوی به‌دردی پی‌برده است که برایش وسیلهٔ شفائی نیست،ازسراحساس شفقتی

۱- Burckhardt ۲- Alcibiades

که‌در حق بیمار خویش‌دارد، نومیدانه‌داروئی راتجویز می کند که کارگر نیست. دراین گونه موارد نمی‌توان گفت که تشخیص طبیب خطا بود چون دارو اثر نکرد . وشاید این‌تکریم‌را در حق افلاطون نیز باید روا شمرد . درمان او ـ سانسور دولتی ـ درمانی نومیدانه‌است ، وبی‌شك به‌جائی نمی‌رسد ؛ بااینهمه بساکه او در تشخیص مرض خطا نرفته باشد .

یك منتقد امروزی افلاطون که این وقایع‌را از فاصله‌ای‌دور می‌نگرد، شاید چنین اعتقاد کند که انحطاط سیاسی دولت یونان درست به هنگامی اتفاق افتاد که هنر این قوم به اوج تعالی خود میرسید . اما این مرد سخن‌شناس چنانچه‌آثار دیوید هیوم[1] را خوانده باشد ، ناچار ازپرسش سؤالی‌دیگراست که چرا باید میان دو واقعه ، تنها به اعتبار آنکه هم زمان رخ داده اند ، به وجود پیوندی معتقد بود ؟ مگرممکن نیست که همزمانی‌آنان جز کار قضا نباشد ؟

البته که ممکن‌است وانکارآن‌ابلهی‌است . لیك عجب آنست که این‌تصادف بازهم تکرار شده است . در رنسانس‌ایتالیا شکوهمندترین فوران قریحه‌های هنری هم‌زمان بود با انحطاط‌های سیاسی . در « تمدن رنسانس[2] » کتاب معروف بورکهارت نخستین‌فصل، همه شرح آشفتگی ،کشاکش، ستمگری‌ها، وطغیان بیحساب هوس های انسانی‌است که داشت دولت های شهری ایطالیا را پاره‌پاره می کرد . بورکهارت این دردناك ترین فصل کتاب خویش‌را عنوان پرمغز« دولت به‌عنوان یك اثرهنری» بخشید . و من تصورمیکنم که او آن‌را ازکتاب « تاریخ فلسفهٔ » هگل[3] ، از عنوانی همانند ـ اثرسیاسی هنر ـ که سرگفتار مقالی‌است در وصف حکومت‌های شهری یونان ، اقتباس کرده‌است . دراینجا معنی روشن و اشتباه ناپذیراست . سخن از حکومتی‌است که قدرت تخیل بنیانش‌را به لرزه درانداخته است . هگل می گوید که « حتی درحالت نزع،روح آتن شکوهمند می‌نماید . بی‌قراری و نشاطی که مردم‌آتن ، به‌وقت تشییع موازین اخلاقی خویش تا اب گور ، ازخود بروز می‌دهند ، درسیمای این فاجعه جلوه‌ای‌آرام ودوست‌داشتنی دارد » .

باید معلوم شده باشد که در ارتباط دادن کلمهٔ « هنر » با « آشوب »

David Hume –۱

The Civibgation of the Renaisance –۲

Hegel –۳

ابتکار به هیچ روی از من نبوده است. کار من فقط ادامهٔ بررسی مسأله‌ایست که افلاطون، گوته، بودلر و بورکهارت را به خود مشغول داشته بود. و می‌توان از بسیاری نویسندگان دیگر نام برد که، همانند این چند تن، همه از یکدیگر متمایز و درست همانندآنها به سرچشمه‌های هنر نزدیك بوده‌اند، وهمه به همین نتیجه رسیده‌اند.

این حقیقت که اندیشه‌ها هیچ کدام تازه نیستند، شاید خود موجبی باشد تا اهمیت توجه بدانهارا بیشتر کند. هرگاه رها کردن تخیل هنرمند را آفتی باشد، و براوست که، با دقت تمام، درمهار خویش نگاهش دارد، پس ما نیز هرگاه که درتجربهٔ مرد هنرمند شرکتی داریم، این آفت، نهایت باشدتی کمتر، به ما نیز سرایت می‌کند. ولی ما درحیات هنری کم فراغت‌خویش چه تدبیر می‌اندیشیم تا نه دستخوش این‌قدرت شویم، ونه اینکه آن‌را ازنفس کشیدن باز داریم. صرفه جوئی هنری ما چسان هم از افراط می گریزد و هم مانع خشکیدن می‌شود؟

من برآن نیستم که این سؤال را در مفهوم دقیق فنی آن مطرح کنم. این مسأله که یك‌هنرشناس امروزی باآنکه ناگزیراست نمایشگاه‌های هنری را یکایك و پی در پی بازدید کند، چگونه خواهد توانست حساسیت‌خویش‌را تازه و شم داوری را در خود زنده نگاهدارد؛ یا آنکه یك تاریخ گذار هنر چسان می‌تواند تمام‌عاجکاری‌های موجود قرون وسطی رابررسی کندبی‌آنکه بگذارد نیروی ادراکش رنگ‌تعلق بپذیرد، باهمهٔ‌دلخواهی، دردایرهٔ‌سخن کنونی من نیست. این نکته که‌مردانی که دراین‌کارندگهگاه شم قیاس خودرا ازکف می‌دهند، یکی از خطرهای شغلی است که در هرحرفه‌ازآن‌نبایدغافل نشست. پرسش من از تمام‌مردم است که احساس تعادل درایشان بسیاره‌مهمتر است. چون برای رفاه یك جامعه لازمست که‌کل از اجزاء کمتر دیوانه باشد.

شنیده‌ام که مردان نامدار هوشمند ازهنر وجامعه، هنر و دولت سخن گفته‌اند، اما مسأله‌ای که افلاطون را درسرتاسر حیات‌خویش به‌خودمشغول داشت، به‌آستانهٔ عنایت اینان هرگزپا ننهاد. ایشان‌بدین پندار فریبنده دل خوش کردندکه‌انتشارهمه‌جانبهٔ‌هنرهرگاه اثری‌داشته‌باشد جز آرامش بخش و دلپذیر نخواهد بود. نظریه‌ای که چنانچه بورکهارت‌می‌شنیدش، به اتکای شواهد تاریخی، به عنوان خوش‌بینی‌های احمقانه وسطحی دست رد‌برسینه‌اش می‌کوفت.

شادروان کوسویتسکی[1] می‌گفت که ازموسیقی هرگز بی‌نیاز نمی‌توان شد، که هرچه بیشتر اجرا وشنیده‌شود برای مردم نیکوتر است. به‌عقیدهٔ من کاملا پیداست که او به‌آرزوی خویش رسید. آنقدرموسیقی که امروزه عرضه و شنیده می‌شود، درهیچ دورانی از تاریخ سابقه ندارد. این‌حقیقت‌در انتشار آثار ادبی نیز مصداق دارد ودرموردهنرهای بصری نیز بی‌شك چنین است. نمایشگاه آثارهنری بسیار داریم، وکتابهای مصور بیش ازحدنیاز دردسترس مردم است. واین تودهٔ عظیم تصاویر دستیاب را مردم باچنان اشتیاقی، و می‌توانم گفت که با چنان حضور ذهنی، می‌پذیرند که هرآینه پای نسلی با استعدادسازگاری کمتر درمیانه بود، دورنبود که جز حیرانی نصیبی نیابد. اینك خیلی به‌ندرت می‌توان دید که کسی در برخورد بایك شیوهٔ‌هنری تازه و ناآشنا در کار نقاشی، آن‌را به عنوان کار دلقکی که ازهنر نقاشی‌بونبرده است یکسره مردود شمارد. خوشبختانه این روزها از این ناسنجیده گوئی‌ها کمتر می‌شنویم، لیکن تسلیم تقریباً بلاشرط درقبال‌هرگونه شیوهٔ هنری نیز همانقدر هراس انگیز است. چنانست که گوئی دریچه های تخیل را کاملا گشاده‌اند و امواج، بی‌برخورد با مقاومتی، ازهمه‌سو سرازیر گشته‌اند. آن هراس مقدس دیگر با ما نیست.

ولی شایدهم این‌هراس سطحی شده باشد. وفور باازدست‌رفتن‌انسجام همنشین است. سخت به‌هنر پرداخته‌ایم، وهمین است خود دلیل آنکه اثر آن سطحی شده است، و در ما استعداد پذیرش اینهمه آثار هنری و اینهمه شیوه‌های گونه‌گون پدید آمده‌است. امروزه مردی، اگر وسایل و"وقت کافی داشت، می‌تواندنمایشگاه جامعی‌از آثار پیکاسورا امروزدرلندن، وفردا نمایشگاهی از پوسین[2] را در پاریس ببیند، وعجب‌تر آنکه‌از تماشای‌هردو لذت کافی برد. وقتی اینهمه نمایشگاه‌های‌متعدد از هنرمندان ضد و نقیض باستایش‌وعلاقهٔ‌همانند مورد استقبال قرار می‌گیرد، پیداست کسانی که به‌تماشای این نمایشگاه ها می‌روند دربرابرآنان نوعی مصونیت سخت پیداکرده‌اند. هنر را همه‌جا اینهمه گرم‌می‌پذیرند، چون‌نقش خویش را ازدست داده است.

درروزگار ما، به‌عقیدهٔ من، هنرمندان‌خودازاین‌نکته نیك آگاهند، اگرچند همه‌چندان ناهوشیار نیستندکه برزبانش آرند، که‌روی سخن با کسانی دارندکه، به‌موازات افزایش اشتهاشان درکار هنر، استعداد قبول

۱– Kussevitzky ۲– Poussin

آن را از دست می‌دهند. اگر امروز هنر گهگاه آزار دهنده است گناه فقط ازمرد هنرمند نیست. ماهمه میل‌داریم که در برابرافرادی که‌رفته‌رفته‌شنوائی خویشتن را ازدست می‌دهند صدای خود رابلندتر کنیم. هنرمندانی‌از نمونه‌های گوناگون همچون پیکاسو، آرپ[۱]، روالت[۲]، وکلی[۳] هر کدام آنچه راکه آندره‌ژید «عمل بی‌دلیل» نامید روزی انجام داده‌اند؛ وآن‌استفاده‌ازضربه‌ای بی رحمانه است که ما در وقت تماشای اثری ظاهراً پوچ‌یا بیزارکننده‌احساس می‌کنیم. تکنیک‌معروف برشت در«بیگانگی» سعی در شکستن این بیخبری ذهن داشت. همه می‌دانید که جوانان خشمگین چگونه سعی کردند تا، با اعمال تکان دهنده، نظر مردم را به سوی خود بگردانند. ولی این گونه تأثیرها بخت آن ندارند که دیرپایند. درست‌همانگونه‌که در مورد رنگهای ناشکستهٔ نقاشان فاو[۴] یالعبت بازی‌های ابوروا[۵]، همینکه ضربه آشنا شد، اثر خویش را از دست می‌دهد. وابتکاری که به‌پایمردی آن نخستین بار به‌کام رسید، درتالار دراز ابتکارات نو مکانی می‌یابد، وتحت‌نام وطبقه‌ای‌مشخص مایهٔ جلب‌نظر ورضایت خاطر بازدیدکننده‌ای بی‌تفاوت،یافقط موجب‌تحریك حس کنجکاوی اومی گردد.

شایدچنین به‌نظر آیدکه افلاطون بایدبرشرایطروزگاری که‌ما خویشتن رادرآن می‌جوئیم غبطه خورد. دیو وحشت‌زای تخیل که او برای راندن آن آنهمه تلاش بیهوده ورزید، سرانجام نیروی آزار مارا از کف باخته است. آن نقاب های وحشیانهٔ بت‌های متظاهر که ازفرط وحشت، عقل‌گوته‌را زایل کردند، همه آرام، بی‌خطر، خانگی شده‌اند. همه‌راکنار خود داریم و مارا مسرت می‌افزایند. پیش‌گوئی اشعیاءنبی درباب آن دیار بی‌آزار، آنجا که گرك ومیش دوشادوش می‌زیند، پلنك کنار بزغاله دراز می‌کشد، وشیر همانندگاوکاه می‌خورد، درمکاشفات هنری جامهٔ حقیقت پوشیده است. لیکن فقط درعالم هنر، زیرا درهیچ جنبهٔ دیگرازعالم هستی‌خویش‌آمادهٔفداکاری‌ئی که دراینجالازمست، نیستیم. دربهشت اشعیاء بزغاله وگاو به‌همان حالتی که می‌شناسیمشان بازمانده‌اند، اماپلنك وشیرناگزیر شده‌اند چنك و دندان را کنارگذارند.

وبساکه همین است علت عدم تجانس‌ما. هما نطورکه افلاطون وبودلرو گوته به‌وضوح دیدند، عظمت هنر ازخطر های آن جداکردنی نیست. لیکن

۱- Arp
۲- Rouault
۳- Klee
۴- Fauve
۵- Ubu Roi

این پلنگان وشیران ما هرقدرهم که وحشیانه جست وخیز کنند، می‌دانیم که آرامند وغرابت آنان مایهٔ وحشت نیست.

مایهٔ خوشبختی است که این نوع بی‌اعتنائی را حکیمی بزرگ‌پژوهش کرده است. مقارن یك قرن ونیم پیش، آنگاه که این علایم برای نخستین‌بار به‌جلوه درآمدند، هگل همه را بخوبی تشخیص داد واین بیماری جدید را، باهمان دقتی که افلاطون درباب انواع قدیمی آن معمول داشته بود، مورد مطالعه قرارداد. اوتوضیح دادکه هرگاه هنررا به‌قلمرو امنیت کامل رسانیم، شاید هنوزهم هنری خوب بازماند ومردم علاقه درآن بندند، ولی تأثیر آن برهستی ما ازمیانه خواهد رفت.

جادارد سخنان هگل را در این زمینه گوش دهیم. قطع نظر ازضعف او در متافیزیك، به عنوان یك ناظر جهان بشری مردی بود تیزبین همانند مونتنی [1]. حیات‌هنرمندانه‌ای که‌اوپیرامون‌خویش مشاهده کرد، درطرق‌بسیار همانند روزگار ماست. اوج مکتب رمانتیك بود واوج آن دربرلین. تخیل ازقید زنجیر قراردادها آزادگشته بود، وچنان‌پنداشته می‌شدکه‌هنرسرانجام راه‌خویش را یافته است. محصول شاعرانه چندان بسیار وگونه‌گون بودکه فردریچ‌شلگل [2] جوان آن را دکان بقالی خواند، ترانه های عامیانه، افسانه‌های شوالیه‌ها، حماسه‌های شمالی وعیسوی، سرودهای وطنی، وقصاید خاص علاقمندان مردم شناسی همه در طبلهٔ آن دیده میشد. درهنرهای‌بصری طنز آرام افسانه‌های جن وپری‌که درشیوهٔ شیطانی فیوزلی [3] تصویر شده‌بود، پابه‌پای طرح‌های عفیفانه و پارسا منشانه‌ای‌که در سبك فلاکسمن [4] مشاهده می‌گشت، ارج نهاده می‌شد. سپس نوبت جمال‌شناسان مکتب‌پریمیتیویزم [5] بود؛ وحشیان نجیب‌که با طبیعت دل یکی داشتند، دوستداران هنرهای عامیانه وآثار قرون وسطی، وبالاتراز همه نازارن [6]‌ها که هنر خویش رابر مبنای تغییرمذهب نهادند.

هگل این نکته را دید وپی‌بردکه‌کامل‌نیست. بی‌شك جالب‌ بود، اما ازنظر او این سخن ستایش آمیز نبود. استعمال واژهٔ «جالب» برای یك اثرهنری، درحقیقت یك ابتکار رمانتیك بود. وما نیز با ادامهٔ این‌عادت در این عصر، بی‌آنکه خود بدانیم، حالتی رمانتیك به خویش می‌پذیریم.

---

۱ – Montaigne
۲ – Schlegel
۳ – Fuseli
۴ – Flaxman
۵ – Primitivism
۶ – Nazarenes

در روزگار هگل این یک سخن تازه بودو او به‌مفهوم آن خوب پی برد . یك چیز «جالب» کیفیت مشغول کننده دارد و توجه مارا جلب می کند . این کیفیت را تشخیص می‌دهیم و آنگاه می گذاریم تا فراموش شود. یك تجربهٔ جالب تجربه‌ایست که‌تأثیری زودگذر دارد .

هگل از جزئیات صورتی ویژهٔ خویش تهیه کرد . آنسان که اومی‌دید درتاریخ جهان لحظه‌ای رسیده بود که هنررا، برعکس روزگاران پیشین ، با انرژی‌های مرکزی بشردیگر کار نبود و سوی حاشیه می گرائید تا درآنجا افقی گشاده وشکوهمند ومتنوع پدید آرد . مرکز انرژی می‌رفت تا به‌اشغال علم یا، به‌عبارت دیگر ، روح بیقرار پژوهش‌های عقلی درآید . علمی راکه هگل در سیمای آینده دید ، بانوع دانش امروز شباهتی ندارد . او در علم چهرهٔ پیامبری بد را مشاهده کرد . لیکن مکانی را که برای علم درحیات ما دید ، کاملا درست بود ؛ و بر همین نشان در تعیین جای خاص هنر نیز بصیرت به‌خرج داد. او گفت که درعصرعلم مردم چون گذشته نقاشی خواهند کرد،وپیکر خواهند تراشید ، وتصنیف شعر وموسیقی را دنبال خواهند کرد ؛ وتا آنگاه که این‌هنرهارا فرو نگذاشته‌اند ، مطلوب است که آنها را خوب انجام دهند . ولی بگذارید فریب نخوریم . او می نویسد : «علی‌رغم تمام‌شکوهی که‌از پیکرهای‌خدایان یونانی‌می‌بارد، وعلی‌رغم تمام کمال و جلالی که در تمثال حضرت مسیح و حضرت مریم می‌توان جست ، برآنها دیگر فایده‌ای مترتب نیست. ماپیش‌آنها دیگر زانو برزمین نمی گذاریم.» آنچه‌که منظور نظرهگل بود ، چهل سال بعد توسط مانه [1] آنگاه که پردهٔ « عزای فرشتگان درماتم مسیح » را کشید ، به‌منصهٔ ظهور رسید . برخلاف نقاشی مانتنیا [2] ازهمین موضوع، قصد ازنقاشی این پرده آن نبود که مردم را درپیش خود به زانو نشاند . این پرده برای نمایشگاه کشیده شده بود نه‌کلیسا،ومانه مایل بود که آن را فقط از نظرنقاشی محض تحسین کنند .

بنابراین باید روشن شده باشد که هنر ، باگرایش به سوی حاشیه ، کیفیت خویش را به عنوان هنرازکف نمی‌بازد، بلکه فقط رابطهٔ مستقیم‌خود راباهستی ماازدست می‌دهد. وسرانجام چیزی می‌شود باشکوه لیکن زیادی. وهنری که‌از واقعیت های حیات اینچنین جداگشته است، این کیفیت را که باز همه‌جا مایهٔ لذتی سرشارخواهد بود ازدست نخواهد داد. برعکس، برای

۱ - Manet

۲ - Mantegna

ما هیچ چیز لذت بخش‌تر از حلول در تصاویری کـه اینهمه آزادند نیست. همچنانکه بودلر با وضوحی بی‌نظیر گفته است؛ خنده‌ای که از تماشای یك نمایش مولیر درما انگیخته می‌شود، واز آنجاکه باحیات روزانهٔ مابستگی دارد خنده‌ایست آنهمه مالا مال، ازخندهٔ ناب وآزادانه ومهار ناپذیری که از یك لعبت بازی طنزآلود کالوت [1]، که خود یك فانتزی است، وباهستی ماکوچکترین‌ارتباطی‌ندارد، به‌مادست می‌دهد، هم‌بی‌مایه ترست‌وهم خفیف‌تر. طبق نظر بودلر از خیال محض، هنربرای هنر می‌زاید؛ هنری سربلندکه سربرآستان هیچ‌کس ندارد، و تمام مسایل خویش راازدرون‌عرضه می‌کند.

هگل با آنکه هنر را به حاشیه‌نسبت داد، خودافسون قدرت‌های‌ذاتی آن شده بود. هگل وقتی به‌شرح این آزادی همه جانبه و تازگی حادثه‌ای می‌پردازدکه یك شاعر بدانها دست پیدا خواهدکرد هر آینه نیروی تخیل خویش رابگذارد تابی‌هراس‌آزادانه به‌هرکنج‌سرکشد و آرام وسبك‌به‌تجارب گوناگون‌که پاره‌ای ناآشنا وگروهی ناآشنایند دست یازد بی آنکه پادربند هیچ‌یك‌گذارد، زبانی روان وتقریباً شاعرانه می‌یابد. به اعتبار این‌گفتار، شعر عاشقانه شعری است درباب یك‌عشق خیالی، که لحن وقالب‌خویش رافقط از نیروی تخیل وام‌گرفته است. در این‌گونه آثار، به‌قول هگل، ما هیچ‌گونه خواست، فشار، یا آزای فردی پیدا نمی‌کنیم؛ بلکه فقط لذتی محض در نفس پدیده. و آنگاه این حالت جدائی را چنین وصف می‌کند: «یك خودفراموشی نافرسودنی تخیل، وجدی معصومانه... وباآن‌گرمائی و لذتی درونی ازاحساس... که درپرتو آرامشی‌که درفورم است نفس را از هر گونه درگیری دردناك محدودیت‌های عالم واقع برترمی‌کشاند.»

دراین عصرهرکس‌که به «هنر محض» معتقد باشد، باید اعتراف کند که ازاین وصف چاره نیست. هگل باآن تجربهٔ لطیف‌که سایهٔ سرمستی‌آقای کلیوبل[2] گردید، واوآن را «فورم جاندار» نامید، ناآشنانبود. لیکن زبان هگل ریشه‌ای عمیق‌تردارد. وصف اوکه‌گفت آزادی مطلقی‌که درپرتوآن‌هنر می‌تواند خویشتن راآزادانه به‌هرماده‌ای‌که خود برمی‌گزیند نزدیك سازد، تاباآن نیروی تخیل را به‌کارافکند،ازهنرمندان جدید یك «لوح صاف»ساخته است، هنرمندی‌که هرلحظه آمادهٔ قبول فورمی‌تازه است؛ چراکه هیچ‌فورمی را نمی‌توان آخرین شمرد وهمواره دریك حالت تبدیل‌نفس یعنی‌همان که‌هگل

Clive Bell –۲ Callot -۱

«انعطاف بی‌پایان» خواندش به‌سرمی‌برد.

تردید نیست که هگل پیشرفتی را که اینك ماشاهدیم، پیش‌بینی کرد؛ اما، علی‌رغم شیوائی استادانه‌ای که درسخنش هست، تحلیل او، مانند افلاطون، از یك نظر ناقص مانده است. افلاطون درنیافت که خطرهای ناشی از هنر که او اینهمه ازآنها چشم می‌زد ، کسانی را که در قبال آن مصونیت یافته‌اند زیان نخواهد زد. وبرعکس او، این نکته که از هنر ممکن است خطری زاید، به اندیشهٔ هگل هرگزراه نیافت. اوبا آنکه پیش بینی کرد که در آینده هنر سرشارتر ودقیق‌تر ازهنری خواهد بودکه اوخود شاهدبوده است ـ بگذریم ازاینکه تنوع هنردرروزگار ما تابه‌کجا خواهد کشید ـ چنین پنداشت که هنر ازواقعیت همواره جدا خواهد ماند؛ چراکه به قول او «هنرخویشتن را فرسوده است». طبق گفتهٔ هگل هنرهرگاه که محض‌شد، جدی نمی‌ماند وهمین متضمن واپسین شکوه آنست.

اگرحق باهگل بود، برای هنریك حالت عدم ارتباط شکوهمند تاابد ادامه می‌یافت. لیکن بعید نیست که اودراین طریق قدری تند رفته، وپاره‌ای ازاظهارنظرهای خویش را ازیاد برده باشد. «نفس‌حالاتی راکه ظاهراً پشت سرنهاده است، درعمق حال‌هنوز داراست». با وجود مرموز بودن عبارت ، اندیشهٔ موجود در آن ساده است . گذشته توسط حال نابود نمی‌شود ، بلکه به صورت نیروئی درنهانخانهٔ آن بازمی‌ماند. بااین‌گمان هیچ دوره ازتاریخ رانباید به‌کلی تمام شده انگاشت. جای هیچ‌انکارنیست که درتمدن‌ماهنراگر چندهم بسیارزنده نماید، به‌صورت‌کاری درحاشیه درآمده است، لیکن هگل دراین‌اعتقاد خویش که هنربرای ابد درحاشیه خواهد ماند، بیش ازحدراسخ است. همان‌گونه که بورکهارت نوشته است «در زمانه‌های خاص ، شکاکی دروغین پهنهٔ جهان را فرامی گیرد، حال‌آنکه ازنوع راستین‌آن به‌اندازهٔ کافی هرگزوجود نمی‌تواند داشت».

الوین بروکس وایت [1]

ابهام شعر

زن‌ماز اطاق دیگر خشمناك فریاد کشید، «کاش‌شاعران‌می‌توانستندروشن‌تر سخن گویند».

این یك آرزوی همگانی است. همه دوست داریم که شاعران صریح‌تر سخن گویند؛ شایدهم خیال می‌کنیم که اینطور دوست داریم. در هرحال، شاعران را نمی‌توان از طریق مرموز خویش به‌آسانی منحرف کرد، صراحت سخن یك‌شاعر فقط درهمان حدی است که هست، و بیشتر نیست. شاعر، مانند ناوبانی که ازسائیدن سفینهٔ خویش برزمین سخت بیمناك است، آهسته و کند به پهنهٔ خاك نزدیك می‌شود. لذت شاعر درآنست که از مفهوم سخن خویش

1- Elwyn Brooks White

اندکی را در پرده بگذارد و، بامرموز نمودن، آن را فشردگی بخشد. او نقابی راکه برچهرهٔ زیبائی است می‌شکافد، اما برنمی‌گیرد. یك شاعرکاملا صریح چیزبی ارزشی است.

این مطلبی دلنشین است. به‌عقیدهٔ من شعر سرآمد هنرهاست، چراکه ترکیبی است از موسیقی ونقاشی وداستان سرائی وپیش‌گوئی ورقص. لحن آن مذهبی وحالتش علمی‌است. شعرراستین ازشگفتی نشانی دارد، حال آنکه شعربد چون تخم مرغ گندیده بوبناك است، به‌عقیدهٔمن به‌نام شعردرازچیزی وجود ندارد. اگر دراز است شعرنیست، چیز دیگریست. مثلاکتابی مانند «تن جان براون»[1] شعر نیست، بلکه دسته‌ایست از اشعارگوناگون کـه با ریسمان به‌هم متصل شده‌اند. شعریعنی فشردگی، وهیچ چیزمدتی دراز فشرده نمی‌ماند.

پاره‌ای شاعران طبعاً ازدیگران روشن‌ترند. برای‌کسب شهرت‌بسیار بی‌فایده نیست شاعرخیلی صریح (مانند ادگارگست)[2]، یاکاملا نامفهوم باشد (مانند گرترود استین)[3]. در این سرزمین گرترود استین سرآمد شاعران است ـ اگربتوان کلمهٔ شاعر را چنین آزادانه به‌کار برد ـ اوسخن سرائی است‌که بیش‌از هرکس دیگر مردم آمریکا را لذت وزن وبحرچشانیده‌است. حال این نکته که این شاعر آیا می‌تواند همان هیجان‌گنگ ودرد آوری راکه از شعر دیگر سخن سرایان به من دست می‌دهد، در خوانندگان قانع خویش بیدارکند، نکته‌ایست که برای من خیلی جالب است. به عنوان یك فرد آزاد اندیش قبول دارم که رأی اکثریت در همه چیز حاکم است به‌جز در ادبیات.

ابهام شاعرانه چندین نوع است. یکی ابهامی‌که ناشی ازجنون شاعر است، واین‌کم اتفاق افتد. درمیان شاعران جنون همانقدرنادراست‌که‌دربین سکان. تعداد بسیاری ازشاعران معروف‌کاملا عاقلند. دیگر ابهامی است که نتیجهٔ میل شاعر است به اینکه دیوانه نماید. این تقریباً چیزیست معمول و هراس‌انگیز. من چیزی نمی‌شناسم نفرت‌انگیزترازاثرشاعری‌که، ازسرعمد، مانند آنهاکه ازرن خود می‌گریزند، ازعقل خویش مرخصی گرفته‌است.

دیگر ابهام یانامفهوم بودن غیرعمداست‌که نتیجهٔ عدم توانائی‌پاره‌ای

۱– John Brawn's Body ۲– Edgar Guest
۳– Gertrude Stein

از نویسندگان است در بیان یك نکتهٔ ساده، بی‌آنکه سر و ته را به هم ریزند. دیگر ابهامی است که از گنجانیدن فشردهٔ یك اندیشهٔ نسبتاً وسیع در یك مصراع کوتاه به‌وجود می‌آید. کارشاعر تمرکز است، ولی گاهی تمرکز بیش از حد رخ می‌دهد، ودرشعری ازاین دست همانقدر آسودگی هست که در راهروهای زیر- زمینی درشلوغ‌ترین ساعات روز.

گاه شاعری در امکانات غنائی ترکیبات معینی از اصوات چنان غرق می‌شود که ازیاد می‌برد در آغاز چه چیز برای گفتن داشت-اگر دراصل چیزی داشت- ونتیجهٔ این کار یك تعقید ناخوشایند است. این طرز ابهام چیزی است که من دوست دارم. می‌دانم که بارها یك شاعر، ضمن جریان آزاد کردن خویش، از قید یك شعر، خویشتن را صاحب خرده چیزی غنائی دیده است؛ بیتی که به‌گوش‌ها نرم چون مخمل می‌نماید ودرچشم‌ها زیبا همچون پرقو ؛ ولی در قالب کل شعر یکسره ناراست جلوه می‌کند. اینکه بااین خرده چیز چه باید کرد، برای شاعر که، به‌پاس الطاف اندك، سپاسدار قریحهٔ خویش است همیشه مایهٔ دردسر است. معمولا این چیز تابناك را درمیان شعر جائی رها می‌سازد و امیدوار است که ناراست جلوه ننماید. (گویا من شاعران را دست‌کم گرفته‌ام، ولی حقیقت اینست که من بدیشان رشك می‌برم وحاضرم شاعری را به هر کار دیگر ترجیح دهم)

نزاع من باشاعران (که تعجب خواهند کرد که نزاعی با آنان درجریان است) این نیست که سخن ایشان روشن نیست، بلکه آنست که آنان خیلی پرکارند. پرکاری زیاد در یك شاعر چیزیست مانند نادرستی یك کتابدار. بسیارند سخن سرایانی که بیش از اندازه و به‌سخت کوشی وزیرکانه می‌نویسند. کمتر شاعریست که به‌انتظار باروری خویش آرام گیرد. بیشترشان ترجیح می‌دهند که طفل زودرس به‌جهان آرند.

تصور میکنم که آمریکائیان بیش از هرقوم دیگر تحت تأثیر چیزی قرار می‌گیرند که ازآن سردر نمی‌آورند؛ وشاعران ازاین نکته استفاده می‌کنند. گرترود استین قسمت عظیمی از صفحات جراید را اشغال کرده است واین درنظر من، اگرچه فقط حدس می‌زنم، به‌هر معیار ، بس بیشتر ازلذتی است که او با آثار خویش به‌مردم بخشیده است . دوشیزه استین سرگرم نوعی نگارش تجربی است که درنظر اومهیج وسرگرم کننده است، وبه عقیدهٔ من عیبی ندارد . علاقهٔ عمیق او به آهنگی که الفاظ می‌سازند، ستودنی است. نویسندگان به اصوات خیلی کم توجه می‌کنند و بسیاری ازایشان در برابر

آهنگ کلام گوششان کراست . ولی‌از سوی دیگر حاضر نیستم قبول کنم که هرنویسنده‌ای، مگربا تفکرات قبلی مداوم، همواره بایستی بایك روش مبهم ونا مفهوم ، از آن گونه که در سخن شاعر « یك گل سوری یك گل سوری است » [1] دیده می‌شود، کارکند؛ ویا یك روش قراردادی‌تر هرگز اینچنین نباید . یك نابغهٔ تمام عیار باید تابتواند سخن خویش را سراپا در پرده بگوید، وهیچ‌کس یك نابغهٔ تمام عیارنیست.

روی‌هم رفته فکرمی‌کنم که حق بازن من است . شاعـران می‌توانند اندکی روشن‌تر سخن گـویند بی‌آنکه سینه برزمینی سایند کـه سختی آن ناسازباشد. درعجبم که‌چرا دربارهٔ ایشان به‌چنین راهی سخن گفتم. من خود نیز زیاده رفته‌ام. مداد خویش را بـه دندان می‌فشارم وبرتقویمی که علامت خورده است خیره مانده‌ام .

Arose is a rose –۱

ازرا پاوند[1]

نقش گرائی[2]

ـ

دربارهٔ نقش گرائی مقداری کنجکاوی تحریك شده است؛ و من از آنجا که نتوانستم در کتاب‌ها چیزی دراین باره پیدا کنم ، به جستجوی یك نقش‌گرای[3] بر آمدم تا مگر دریابم که آیا خود این گروه نیز چیزی درباب این جنبش می‌دانند یا نه . این حقایق ره‌آورد آن خوشه چینی‌هاست .

نقش گرایان اعتراف داشتند که باامپرسیونیست‌متأخر[4] وفوتوریست‌ها[5] معاصرند ، لیك ایشان را با این مکاتب هیچ گونه وجه مشترکی نبود .

۱– Ezra Pound
۲– Imagism
۳– Imagist
۴– Impressionist
۵– Futurist

قطعنامه‌ای بیرون نداده بودند. مکتب آنها یك مکتب انقلابی نبود. یگانه تلاش ایشان آن بود تا مطابق بهترین سنت‌ها، به‌شیوه‌ای که در آثار بهترین نویسندگان، کسانی چون سافو، کاتالوس و ویلون[1]، می‌یافتند نویسنده می‌نمود که در برابر تمام اشعاری که با این‌گونه تلاش سرائیده نمی‌شد، و نیز در برابر غفلت از بهترین سنت‌ها بی‌داشتن عذری موجه، هیچگونه تحمل نداشتند. آنان یکی دو قاعده داشتند که فقط بهر خویش ساخته بودند و هنوز منتشر نکرده بودند. این قواعد چنین بودند.

۱- پرداخت مستقیم چیز، خواه عینی باشد خواه ذهنی.

۲- پرهیز مطلق از استعمال هرگونه لفظی که به ارائهٔ مطلب کمکی نمی‌کرد.

۳- در مورد وزن: تصنیف براساس ترتیب مراحل موسیقی، نه یك مترونوم[2]

آنان به‌همین معیارها اشعار را محك می‌زدند، و اکثر آنهارا ناقص می‌یافتند. همچنین یك «آئین‌نقش پردازی» داشتند که هنوز به زبان قلم جاری نکرده بودند. چراکه معتقد بودند به خلق ارتباطی ندارد و جز برانگیختن مباحثات بی ثمر فایده‌ای نخواهد داشت.

وتدابیری که به وسیلهٔ آنها شاعرکان مایل به‌خویش‌را وسوسه‌می‌کردند تا به تعالیم ایشان گوش دهند، به‌قرار ذیل بود:

۱- به‌او نشان می‌دادند که فکر او در آثار بعضی شاعران کلاسیك چقدر باشکوه‌آمده است (این مکتب جمعی از فاضل ترین مردان دانشور را برخویش گرد آورده است).

۲- برابر دیدگان خود وی شعرش را بازمی‌نوشتند، ودر برابر هر پنجاه کلمهٔ آن، تقریباً ده کلمه بیش به‌کار نمی‌بردند.

حتی‌رقیبان نیزخود اعتراف داشتند که «اینان دست‌کم مانع کارشاعران بد می‌شوند».

من درایشان شوق وجدیتی دیدم که برای هرکس که با فضای هنری آکنده از تظاهر لندن آشناست؛ شگفت انگیز است. آنان معتقدند که هنر همه علم است ومذهب وفلسفه ومتافیزیك. راست است که دور نیست علیه ایشان

۱- Sappho, Catallus, Villon

۲- Metronome

نوعی تعصب‌جان بگیرد، ولی دست‌کم تعصبی است درپویاترین نمود خویش، با مقداری انرژی وشعور سالم درپشت آن . واینان نسبت به خویش بسیار سختگیرترند تابیگانگان .

ف.س. فلینت [۱]

***

نقش ذهنی آن است که دریك لحظه از زمان ترکیبی پیچیده (عقده) از عقل واحساس را عرضه میدارد . اصطلاح عقده را تقریباً به همان مفهوم فنی که مورد استفادهٔ روانشناسان جدید ازقبیل هارت [۲] است بکار می‌برم ، اگرچند درکاربرد آن میان ماتوافق مطلق نباشد.

همین ارائهٔ « عقده » دریك لحظه است که آن احساس رهائی ناگاه را برمی‌انگیزد . آن احساس رهائی از قیدهای زمان ومکان ، آن احساس رشد ناگاه که درحضور بزرگترین آثار هنری دست می‌دهد .

ارائهٔ یك نقش درسراسر یك عمر، بهتراست ازتولید آثارپرحجم.

به‌هرحال شاید برخی دراین حجت جای تأمل بینند. اولین ضرورت تنظیم صورتی است ازممنوعیت‌ها. برای آنهاکه تازه دست به‌شاعری‌زده‌اند. ولی من نمی‌توانم این نبایدها را همه تنظیم کنم .

قبل‌ازهمه قواعدی راکه‌آقای‌فلینت‌یادداشت‌کرده است درنظرگیرید ؛ اما آنها را وحی منزل نپندارید ـ اصلا هیچ چیز را وحی منزل نپندارید ـ بلکه فرآوردهٔ اندیشیدن های دراز، که‌گو اینکه ره آورد تفکرات دیگری است، به‌دقت می‌ارزد.

هرگز به انتقاد کسانی که خود هیچگاه یك اثر نیافریده‌اند ، گوش مدهید. درنظرگیرید اختلافی راکه میان‌نوشته‌های‌شاعران‌ونمایشنامه‌نویسان یونانی است با نظریه های نحویان رومی ـ یونانی‌که آن همه سخن سرهم بافتند تابحر و وزن را درآثار ایشان توضیح دهند .

زبان

هیچ‌کلام اضافی ، هیچ حقیقتی راکه بازگوی نکته‌ای نیست ، به‌کار نبرید .

۱– F. S. Flint ۲– Hart

از استعمال عبارت‌هائی از قبیل « سرزمین‌های تاریك آرامش» احتراز کنید . نقش را تیره می‌سازد و مجرد ومحسوس رابه‌هم می‌آمیزد .این گونه تعبیرها کارنویسنده‌ای است که نمی‌تواند فهمید یك شیئی طبیعی خود همواره یك رمز (سمبول) است .

از تجرید بهراسید . آنچه راکه قبلا درنثر خوب گفته‌آمده است ، در یك نظم متوسط بازگو نکنید . تصور نکنیدکـه هرگاه سعی دارید از دشواری‌های هنر بسیار دشوار نثر خوب شانه تهی سازید می‌توانید ، باقطعه قطعه‌کردن انشاء خویش به صورت مصراع و بیت ، از هوشمندان کسی را گول بزنید .

هر آنچه‌که امروز اهل نظر را خسته می‌کند ، فردا خلق را ملول خواهدکرد .

نپندارید‌که هنر شاعری از موسیقی آسان‌تر است، یا آنکه می‌توانید اهل فن را راضی‌کنید پیش ازآنکه درفراگیری‌هنرعروض دست‌کم‌همان‌قدر رنج بـرده باشید‌که یك معلم معمولی پیانو در طریق تحصیل موسیقی‌کشیده است .

خود راهرچه می‌توانید در معرض تأثیر هنرمندان بیشترقرار دهید . اما یاآنقدر ادب داشته باشید‌که حق آنها را بصراحت بگذارید ، یاچندان زرنگی که پنهانش‌کنید .

مگذارید‌که این تأثیرفقط دست‌چین‌کردن‌لغات قشنگ خاص در آثار یك یا دو شاعری باشد‌که اتفاقاً مورد تحسین شماست . یك خبرنگار جنگی ترك را غافلگیرکردند درحالیکه داشت ، ضمن مخابرات خویش، ازتپه‌های «خاکستری‌کبوتر فام » یا « مرواریدگون » صحبت می‌کرد ؛ کدام یك را درست به خاطرم نیست .

یا زیور هیچ به‌کار نبرید ، یا ازخوب آن استفاده‌کنید .

وزن وقافیه

بگذارید آنکه می‌خواهد ذهن خویش را بازیباترین وزن هائی کـه می‌تواند یافت، بیان‌کند. وچه بهتر که‌این وزن‌ها به زبانی بیگانه باشند تـا هرآینه او قادر به جداکردن لفظ ازموسیقی است ، دراین صورت معنی‌کمتر

بتواند نظرش را بگرداند؛ مثلا وردهای ساکسون [1]، ترانه‌های محلی هبرید[2]، شعر دانته، وغزل های شکسپیر. بگذاریدش تااشعارغنائی گوته[3] را، باخونسردی‌تمام، به‌ارزش‌های‌صوتی‌جزء جزءخویش، وهجاهای بلند وکوتاه، تکیه دار وبی‌تکیه را به مصوت ها ومصمت‌ها تقسیم کند.

لازم‌نیست که‌شعر برموسیقی‌خویش‌تکیه‌زند،ولی هرآینه چنین کرد لازم است موسیقی چنان باشد که دانایان فن را خوش آید.

بگذارید تایك تازه‌کارطنین وتجانس حروف را بشناسد. قافیهٔ‌بلافاصله وقافیهٔ دور، قافیهٔ‌ساده وقافیهٔ مرکب را همان‌گونه تشخیص‌دهد که‌یك‌موسیقی‌دان انتظار دارد به هارمونی وترکیب هارمونی‌ها وریزه‌کاری‌های هنرخویش واقف باشد. هرقدر وقت‌که صرف‌این‌نکته ها ، یاهرکدام از آنها شود بسیار نیست، ولو آنکه هنرمند را بدانها کمتر نیاز باشد.

تصور نکنید که چیزی می‌تواند درنظم جاری شود فقط به‌آن دلیل‌که درخور جاری شدن درنثر نیست.

خیال باف نباشید. این کار را به نویسندگان مقالات فلسفی خوشایند واگذارید. وصف کننده نباشید. به‌یاد آرید که یك نقاش بسیار بهتر از شما قادر است منظره‌ای راوصف کند ، و نیز آنکه اطلاع او از آن باید ازشما بیشتر باشد.

وقتی شکسپیر از « طلوعی که کسوت خرمائی پوشیده است » سخن می‌گوید، چیزی را ارائه می‌دهد که نقاش قادر به‌نمایش آن نیست. دراین کلام چیزی نیست که بتوان آن را وصف خواند، ارائه است.

روش یك عالم را درنظر آرید ، نه شیوهٔ یك نمایندهٔ تجارتی راکه صابونی جدید معرفی می‌کند .

یك دانشمند توقع ندارد که قبل از کشف چیزی اورا به نام عالمی بزرگ تحسین کنند . اوکار خویشتن را با آموختن هرآنچه که قبل از او کشف شده است آغازمی‌نهد، وازآن نقطه به پیش می‌راند، وفقط به این‌نکته که خودشخصاً آدم جالبی است دل خوش نیست. او انتظارنداردکه دوستانش نتایج کلاس اولش را تحسین کنند . ولی کلاس اولی های شعر بدبختانه به یك اطاق معین محدود نشده اند، آنان همه‌جا پراکنده‌اند. وآیا جای‌تعجب است که خلق ازشعر بی‌اعتنا می‌گذرند؟

1- Saxon   2- Hebrides

کالای خود را به‌صورت افاعیل های جدا جدا نشکنید. مگذارید که هیچ بیتی درپایان خویش مرده‌وار ساکت ماند، و آنگاه بیت بعد را بازورزدنی تازه آغاز کنید. بگذارید تا آغاز هر بیت برقیام هرموج تازه چنگ فرواندازد، مگر آنکه خود، خواهان مکثی نسبتاً بلند باشید.

سخن کوتاه، هنگامی که باآن صورت ازشعر خویش درکارید که در موسیقی قرینهٔ ثابتی دارد، درست شبیه یك موسیقی‌دان رفتار کنید. همان قواعد حاکم اند وشما جز بدانها بسته نیستید.

طبیعی است که ساخت موزون نباید شکل الفاظ، یاطنین طبیعی آنها، یا معنی‌شان را نابود کند. گمان نمی‌رود که در آغاز کار بتوانید ترکیب موزونی پیدا کنید چنان نیرومند که بتواند برتمام اینها اثر عمیق بگذارد. گرچه دورنیست به دام هرگونه مکث دروغین که زادهٔ پایان ابیات و سکته بین لغات است گرفتار آئید.

یك موسیقی دان می‌تواند به حجم وبلندی صدای ارکستر اعتماد کند؛ شما نمی‌توانید. اصطلاح هارمونی را درموردشعر بدبه‌کار برده‌اند. هارمونی به‌صداهای هم‌زمان لیك باارتفاع متفاوت اشاره دارد. درهرحال دربهترین اشعار نوعی آهنك وجود دارد که درگوش شنونده باز می‌ماند؛ وکما بیش ماننديك هنربنیادی عمل می‌کند. اگر قرار است قافیه لذت بخش باشد، باید کمی‌هم عنصر غافلگیری داشته باشد. لازم نیست که هوسناکانه یاعجیب باشد. اما در صورت استعمال باید خوب بکار برده شود.

برای اطلاع بیشتر به یادداشت های ویلدراك و دهامل [1] در کتاب «تکنیك شعر» رجوع کنید.

آن قسمت ازشعر شما که دربرابر چشم‌ذهنی خواننده می‌درخشد، با ترجمه به‌زبانی دیگر هیچ چیز را ازدست نخواهد داد؛ وآن‌پاره که به‌گوش مربوط است، فقط نصیب کسانی است که به زبان اصلی دسترسی دارند.

عریانی ارائه‌های دانته را برابرصنایع بدیعی میلتون بگذارید وباریك شوید. از اشعار وردزورث هرقدر می‌توانید بخوانید، ولی نه چندان که به‌طرزی بیان ناکردنی کسالت‌آور نماید.

اگر خواهان جان‌کلامید، روی آورید به سافو، کاتالوس، ویلون، هاینه [2] هرگاه که دل و دماغی دارد، وبه‌گوته آنگاه که بیش ازاندازه خشك

۱- Duhamel, Vildrac
۲- Heine

نیست . یااگرزبان این‌ها را نمی‌دانید ، چاسر[1] تن‌آسان را بجوئید . نثر خوب،شما را آسیب نمی‌زند ، وبا سعی در نوشتن آن به انضباطی خوب خواهید رسید.

ترجمه نیز برهمین منوال یك کارآموزی مفید است اگر پی برید که عنصر اصلی ، به‌هنگام بازنویسی شما ، هنوز درجوش است. معنای شعری که دردست ترجمه است، نمی‌تواند جوش زند .

اگرصورتی متناسب رابه‌کارمی‌برید ، هرآنچه راکه‌برنوك‌زبان‌شماست درون آن نگنجانید‌که بعد ناچارشوید شکاف‌ها را بااحساسات‌آبکی‌پرکنید.

سعی نکنید باتلاش درتعریف یك مفهوم برحسب مفهومی‌دیگرادراکی راهم‌که‌از اولی‌است آشفته‌کنید . این معمولا به علت تنبلی دریافتن کلمه‌ای است‌که می‌باید . در این مورداحیاناً استثناهائی هست.

سه‌نهی سادهٔ نخستین ، نه دهم ازآنچه راکه امروز به‌عنوان معیار و کلاسیك قبول شده است به‌دور می‌افکند ، و شما را از بسیاری جنایت های تولید در امان خواهد داشت .

آنگونه‌که ویلدراك ودهامل درآخرکتاب‌کوچك خویش «تکنیك‌شعر» گفته‌اند : « نخست باید یك شاعر بود» . ولی درآمریکا شخص این نکته‌را دست‌کم قبول دارد ؛ وگرنه چرا بایدش برهنهٔ این قارهٔ عظیم پا به جهان نهاد ؟

1 — Chaucer

و . ه . اودن[1]

مقدمه‌ای بر اشعار هافمن[2]

هنگام مطالعهٔ اشعار آقای هافمن ، از خودم سؤالی بسیار احمقانه کردم: «آیا در عالم شعر طبیعت باز می‌رود که جان تازه بگیرد ؟ و اگر آری ، با نمونهٔ خویش درگذشته چگونه فرق خواهد داشت ؟ » به عقیدهٔ من این خود نکته‌ای گویاست که تا سالیان اخیر چنین پرسشی حتی در وهم کس نیز نمی گنجید. وحال من ، با آنکه میدانم سؤالی بسیار احمقانه است ، باز از پرسیدن آن چاره ندارم.

نگارش خوب همیشه کاری دشوار بوده است . ولی در یك تمدن تکنیکی،

۱- W.H. Auden ۲- Hoffman

گذشته ازاین ، پیدا کردن مطلبی‌هم که درخور نوشتن باشد خود مشکلی‌است که هردم دشوارتر از پیش‌می گردد . درجمع هنرها ، یکی ازکارکردهای شعر دراین زمینه نگاهداری و تجدید صفای‌طبیعت است در هرگونه زیبائی آفریده شده ، درمخلوق‌های عظیمی مانند خورشید و ماه وزمین‌که حیات ما همه برآنها متکی است ، درجنگجویان دلاور ،درمردان حکیم ، وزنان‌زیبا. گاه‌گاه شعر تعالی مضامین خویش را هم در خویش مستتر می‌داند ، وگاه آن را مظهری می‌شمارد از یك فضیلت خلق ناشده‌که در چشم‌نمی‌آید.لیکن درهرصورت این همان جنبهٔ ظاهری ومتحقق ودیدنی است‌که باشعر سروکار دارد . وانگهی مضمونی‌کەمورد ستایش شاعراست بایستی دست‌کم واجد دو کیفیت باشد ؛ کەیکی ازآن دوکه تغییر هم نمی پذیرد قدرت است. بدان‌معنی که مضمون بایستی مطلبی باشد محسوس ، و یك مؤثرباشد نه اثر. از سوی دیگر ، باآنکه‌تحسین ناتوانی‌کار شعر نیست ، بزرگداشت‌زور محض‌نیز در شأن آن نمی‌باشد.این‌خاك که مادرماست، چه بساکه دربرخورد خویش باما مرموز نماید و گاه نیز سنگین دلی‌کند . ولی جز آنکه درگردش خویش انگاره‌ای قابل تشخیص داده باشد ، ازاین‌مردم جزنفرت وبیزاری نخواهد دید . قهرمان باید نیرومند باشد ؛ ولی علاوه برزور بازو ، شجاعت ، یا جوانمردی، یا خردنیزلازم است . و معشوق نیز چنانچه می‌خواهد قشنگ بخوانندش ، بایدکەالهام‌بخش باشد نه‌آنکه سوای اسیر کردن کاری‌نتواند.

صنعت وتکنیك، باانتقال قدرت‌ازطبیعت به‌مالکیت مشترك،صورت‌ظاهر را از قدرت واگرفته،وفضایل شخصی را ازقدرت‌بی‌بهره گردانیده است. حتی درآنگاه که برمالکیت مشترك سودی مترتب است ونعماتی مسلم را، ازقبیل یخچال، دراختیار مامی‌گذارد، درشأن شعرنیست که‌آن را برهمان شیوه‌کـه زبان درستایش پادشاهی گشادکه درکوی‌وبرزن درجوی ها شراب انداخت، تحسین کند. وهرگاه که زیانی رساند، برآن تیغ نمی‌توان کشید . چراکه چهره ندارد وازسر هوشیاری نیز انتخاب نمی‌کند. درروزگاران پیش‌می‌شد حکمروائی ستم‌پیشه‌را، به‌گناه‌بدی هایش، درشعرهجاگفت. ولی‌یك دیکتاتور امروزی را نمی‌توان راستی تحسین یاسرزنش کرد؛ زیرا او ، پیش ازآنکه کسی باشد، یك‌کارگزار است یاوسیله. جرأت ، خرد ، وزیبائی البته مرگ نمی‌پذیرند؛ لیکن حیات را درخلوت ادامه‌می‌دهند وشعر نقل فضیلت چیزی راکه در چشمدید مـردم نیست، بسیار دشوار می‌یابد . یك نویسنده در این

روزگار هر آینه مانند ت.س. الیوت [1] ، یا گراهام گرین [2] پای بندمذهب باشد بساکه اعتقاد خواهد ورزید که این دنیای گذران فقط نقشی است از آن جهان سرمدی، ودر صورت افلاطونی بودن آن را نمونه‌ای مبتذل از آن جهان خواهد شمرد. ولی برای او بسیار دشوار خواهد بود تصور آنچه که خود بدان پای‌بند است. ومثلا تصویر رابطهٔ زودگذری مانند امرازدواج، در دیدهٔ او، جز به صورت کاری پلید وفاسد جلوه نخواهدکرد.

وانگهی، شیوه‌ای که ماشین درزندگی به‌ما تحمیل می‌کند، وتکرارهای خشك ویك نواخت‌را جانشین بازگشت‌های موزون طبیعت ساخته،درما نسبت بـه هرنوع بازگشتی ،وحشتی‌آفریده وهم بدان سبب سخت دربند نوآوری انداخته است. مقاومتی که ازبیشتر مردم درقبال شعرسرمی‌زند، عدم علاقه‌ای که امروزه از اکثر شاعران نسبت به‌هنر رعایت بحر مشاهده می‌گردد ، به عقیدهٔ من،ناشی از تداعی ایشان است ازوجود نقش‌های مکرردرآن چیزهائی که درزندگانی ایشان همه ملال‌آور وناخواستنی هستند. برهمین‌قرار، باآنکه نوآفرینی‌کارخوبی است ــ حتی سنت پرست ترین فرهنگ‌ها دریك اثرهنری مایه‌ای از اصالت خواسته‌اند و نسخه برداری صرف را نپسندیده‌اند ــ بـاید گفت که نوپرستی از هرگونه سنت پرستی ویران کننده‌تراست و درمان آن بس دشوارتر . می‌توان با یادآوری‌این‌حقیقت‌که ایزوت [3] سرانجام روزی خواهد مرد، به تریستان [4] فهمانید کـه در عاشقی تند رفته است. ولی‌دون‌ژوان را بدین نحو نمی توان درمان‌کرد، چراکه نمیشود به‌اوگفت سرانجام روزی خزانهٔ طبیعت ازوجود زن تهی خواهد شد.

باوجود این ، طبیعت ، هرچند هم‌که از آن غافل بگذریم ، یا آنکه بهره‌کشی‌کنیم ، همه‌جا پیرامون ماست و تا آنگاه‌که در تن ماجانی است ، گرهمه برآن ستم‌ها روا داریم ، رابطهٔ ما باطبیعت گسستنی نیست . گرایش روز افزون مردم به شکار ،ماهی‌گیری، وکوه‌نوردی‌خود گواهان‌این‌مدعایند. ولی من اطمینان ندارم‌که حاصل تجارب این قبیل ورزش‌ها ،گواینکه‌دست کم برای شاعر بس ارزشمند بوده وهست ، دلخواه‌ترین باشد . تاآنگاه‌که این ورزش‌ها تماس باطبیعت را به‌صورت مبارزه‌ای در می‌آورندکه غایت آن پیروزی بنی‌آدم‌است، وبرخوردهای ماراباطبیعت تاحدناهنجارترین‌خشونت‌ها

1- T.S. Eliot — 2- Graham Greene
3- Isolde — 4- Tristan

پائین می‌آورند ، احتمال آنکه وضع را بدتر از پیش کنند ، بیشتر از امکان درمان این هوس نابه‌هنجار است در افراط پسندی و نوخواهی که از بیماری‌های ویژهٔ مردم شهروند است . در حقیقت آنچه که مورد نیاز است برخوردی است آرام‌تر و انفعالی‌تر و محترمانه‌تر . اگر کسی معتقد بود که لازم است همهٔ شاعران کتاب « الههٔ سفید»[1] اثر رابرت گریوز[2] را بخوانند بدان معنی نیست که خود باید عقاید اورا بی کم و کاست قبول داشته باشد.

امروزه ، یك سخن سرای ، به ویژه اگر مانند آقای هافمن ازمردم آمریکا باشد ، وبخواهد مضامین خویش را از طبیعت بگیرد، درموقعیتی است بسیار متفاوت ودشوارتر از آنچه یك شاعر عصر رمانتیك مثلا وردزورث[3] داشت. در پایان سدهٔ هیجدهم ، نجوم نیوتونی[4] پندار پیشینیان را در مورد طبیعت به‌عنوان جایگاه ارواح پلید و ارواح پاك از بن برانداخته بود بدانسان که استفادهٔ مداوم از اساطیر یونان در شعر تا سطح زیاده گوئی های خوش‌نما به‌پستی گرائیده بود . در همان روزگار زندگانی هنوز آنقدر جنبهٔ روستائی داشت که مردم فطرتاً طبیعت را مقدس احساس کنند. توفیق وردزورث درشاعری که چیزی است هم سنگ باکامیابی کانت[5] در فلسفه ، بر آن بود تا احساس وی را به دستیاری توصیف اما نه به‌زبان اساطیری قدیم، بلکه به‌زبان پسیکولوژیك زمانه، حیات جاودان به‌بخشد. ولی یك سخن سرای این عصر تنها با مسألهٔ نحوهٔ بیان روز درگیر نیست ، بلکه وظیفهٔ بازیافت این احساس را که طبیعت پاره‌ای ازخداست ، وهم اووهم مردم هم‌روزگارش آن را به‌مقدار زیادازدست داده‌اند ، نیز پیش‌رو دارد . دراین زمینه می‌شنوم که مدعی درقالب «ایاگوی شرافتمند»[6] رفته ومی گوید : «این‌ها همه مزخرف ، و ناشی از نازك دلی بیجاست . شما نمی‌توانید احساس کنید که طبیعت مقدس است . وبه عنوان یك انسان عصر جدید ، این احساس به شما هرگز دست نخواهد داد. هنر بی‌ریا آئینهٔ احساس‌های بی ریاست ، ویگانه احساسی که در شما هست احساسی است که ازشفقت به خویشتن ودرد بی‌همزبانی دارید . بنابراین صریح و امروزی باشید ودلسوزی خود را در حق خویشتن به‌همان بیان ناموزونی که زبان واقعی یك انسان شهروند است ، به‌زبان آرید» تنها راه مقابله بااین دروغ ، پذیرش نیمهٔ راست آن است وآن اینکه نه‌تصور ما ازطبیعت پندار آن جادوگران

۱- The White Godden
۲- Robert Graves
۳- Wordsworth
۴- Newton
۵- Cante
۶- Iago

اعصار ماقبل‌جهانگیری علوم است ، ونه‌زبان شعر امروز درست‌طرز بیان‌آن اجتماع کشاورزی را داردکه ازادبیات مکتوب بی‌بهره بود .

آقای هافمن ، به‌کید مدعی ازراه نگردیده است . و درهمان‌حال که به دردها وفجایع زندگی معترف است ،می‌تواند به‌شادی‌های حیات‌نیزراه‌یابد وازآنها سخن بگوید . از سوی دیگر نیز سعی ندارد باطبیعت به صمیمیتی وردزورث وارتظاهر کند . او ، به‌جای هر کدام‌ازاعضای این‌فرهنگ‌شهروند، خوب‌می‌داندکه این‌صمیمیت رابه‌کسی نمی‌بخشند ؛ که پاداشی است‌که باید خرد خرد وصبورانه به چنگ درآید . درنخستین گام ما همه بیگانگانیم . گهگاه مثلا درشعر« ناوگانی ازسی نهنگ»[1] آقای هافمن موجودات طبیعی را به عنوان سمبل به‌کار می گیرد . اما اغلب بنیان کارخویش را بامشاهده و توصیف مستقیم بنیاد می‌نهدکه به عقیدهٔ من تماسی ازاین دست ثمر نیکوتری خواهد داد. وقتی حیوانی را به عنوان یك سمبل به‌کار می‌برید از آنجا که ازعالم حیوانی اوشخصاً خبری ندارید همواره خطرآن هست‌که به‌خیال بافی بپردازید.

پاره‌ای ازاشعارآقای هافمن مربوط به مرزآب وخاك ونیزموجودات وابسته بدان است وهمه‌را دریك بحروبادوبیتی های آزاد سروده است؛ مانند این پاره از شعر « صدف‌ها »[2] .

درخشم آفتاب همه فرو می‌نشینند
مگر جرأت صدف ها وایمانشان.
با قربانی آبی که تنفس می‌کنند،
ماه‌رااز گردونهٔ فلك فرومی‌خوانند.
اقیانوس را ریزریز
در قلمرو مرغ باران می کشد،
و آزادی آفتاب زده را به‌انتها می‌رساند.
ماه باصدف خمیدهٔ آسمانی خویش،
و پوزهٔ درخشانی که نه‌هزار میل‌کشیده شده است،
وشقایق های گیسوان خاکستری رنگ خود

۱- An Armada of Thirty Whales

۲- The Clams

که درآسمان گرداگرد وی نور می‌افشانند،
با نیایش موج به پاسخ درمی‌آید؛
یا آنکه بیخبر دریا را می‌مکد.

باریك بینی شکاکانهٔ بیت آخر به عقیدهٔ من درست است. ولی چنین می‌نماید شباهتی که درچشم آقای هافمن میان صدف‌ها ونمازگزاری آدمی است. در حقیقت اگر این گونه شباهت‌ها اعتباری نداشت، هیچ‌گونه هنری میسر نبود. و به قول ملکم دچزل [1] «سمبولیزم آنگاه زاده شدکه آدم چون خواست بایك اشاره، عظمت عشق خویش را برحوا باز نماید، بادست خود قرص خورشید را نشانش داد».

Malcolm de Chazal —۱

راینر ماریا ریلکه[1]

طبیعت، انسان و هنر

بگذار فاش گفته شود: چشم انداز طبیعت با ما بیگانه است، و ما در میان درختانی که شکوفه دارند و جویبارهائی که روانند، به طرزی هراس انگیز، احساس تنهائی می‌کنیم. تنها بودن درجمع مردگان، این همه بی‌دفاع نیست که غریب افتادن درمیان درختان. چون مرگ هرقدرهم که مرموز باشد، مرموزی حیاتی که حیات ما نیست، حیاتی که باما پیوندی ندارد و بی‌دیدن ما درضیافت های خویش به نشاط می‌نشیند ، وما در آن به چنان پریشانی می‌نگریم که گوئی درست میهمانانی هستیم ناخوانده که به زبانی بیگانه تکلم می‌کنند ، از آن سخت

۱ – Rainer Maria Rilke

بیشتر است.

این سخن راست‌است که بسیاری ازمردم از پیوند ما با طبیعت سخن می‌گویند که خاستگاه ما در آن است، وهم بردامن آن ماغایت‌میوه‌های درخت عظیمی‌هستیم که نسل آدمی را پرورانده‌است. آنکه‌چنین‌می کند به‌هرحال انکار نخواهد توانست که‌ماهرگاه‌ازاین‌درخت‌جوانه‌به‌جوانه،وشاخ به‌شاخ فرو رفتن آغاز نهیم، دیر بر نخواهدآمد که این‌درخت‌دردل تاریکی گم خواهدشد؛ درآن تاریکی‌دیجوری که‌اقامتگاه‌ماموت‌های‌ازبین‌رفته، وغولانی است‌سرشارازنفرت وکین. هرآینه‌پافراتر گذاریم به‌چیزهائی‌می‌رسیم که‌لحظه به‌لحظه‌وحشت‌انگیزتر وغریب‌تر خواهد شد؛ چندانکه سرانجام طبیعت را به‌گونه‌ای خواهیم یافت غریب‌تر و وحشت‌انگیزتر ازهرچیز دیگر. این حقیقت که ماهزاران سال با طبیعت آمیزش داشته‌ایم، دراین‌مورد رنگ ندارد. چراکه‌این آمیزش بس یك جانبه بوده است. همیشه‌چنان می‌نماید که طبیعت خود هیچ نمی‌داند که‌ما خاکش را زراعت‌می‌کنیم، وجزئی ازقدرت‌های اورا، با بیم وهراس، به‌خدمت خویش می‌آریم. درخیلی مواردباروری‌اش را برمی‌فزائیم، و در جاهای دیگر، باسنگ فرش کردن شهرهای‌خویش‌چشمه‌سارهای دل‌انگیزی‌راکه‌آمادهٔ جوشیدن از دل خاك بوده‌اند، خفه‌می‌سازیم. رودخانه‌هارا به‌سوی کارخانه‌های خود می‌گردانیم، اما آنان را از ماشین هائی که به‌زور خویش می‌چرخانند هرگز خبری نیست. ماقدرت های نامعلومی راکه نمی‌توانیم درمهار کشید، بانامی‌که رویشان می‌نهیم، به‌بازی می‌گیریم؛ همان بازی که‌یك‌طفل با آتش سرخ می‌کند. ویك دم چنین می‌نماید که تمام انرژی ها در اشیاء بی‌مصرف افتاده‌بودتاکه‌مارسیدیم وآن‌هارا دراین حیات‌چندروزه به‌خدمت‌نیازمندی‌های خود کشیدیم. هرازسالی هزار، این قدرت ها مکررومکرر نام های خویش رابه دورمی‌افکنند، وهمچون طبقه‌ای ازمردم رنج‌کشیده علیه خداوندان حقیر خویش به‌پای می‌خیزند؛ یانه، نه حتی علیه آنها ــ که فقط به‌پا می‌خیزند و بار تمدن هاازدوش این خاك، که‌باردیگرپهناور وعظیم می گردد وبادریاها و اختران درخشان خویش تنها می‌ماند، فرومی‌افتد.

این‌که پوستهٔ خاك را دگرگونه سازیم ، جنگل‌ها و دشت های خرم آن را به‌نظم درآوریم ، و ذغال و فلز را از درون آن بیرون کشیم ، وازمیوه‌های درختان‌چنان‌تمتع برگیریم که‌گوئی آنهاراجز بهرما نیاورده‌اند،

چندان تفاوتی نمی‌کند هرآینه درعین‌حال، به‌یاد داشته باشیم، فقط‌یك ساعت راکه طی آن طبیعت، بی‌توجه به‌حال ما، امیدهای ما، زندگانی ما، باهمان مناعت متعالی وبی‌اعتنائی خاصی که حرکت هاش‌را معلوم می‌دارد، عمل‌کرده است. طبیعت ازما هیچ نمی‌داند وبشر هرقدرهم که به کام رسیده باشد هنوز کسی را آن مایه عظمت نبوده است کـه بتواند طبیعت را واداشت‌تادراندوه غمگسارش‌باشد وگاه‌شادی یارش. گاه‌بوده است که طبیعت باآهنگ ناآرام و عظیم خویش ساعات جاودانی تمدن‌را همراهی کرده است؛ یاچنان نموده‌است که، دریك لحظهٔ تصمیم ، بی‌صدا وخاموش دم‌فروکشیده ، یاآنکه یك لحظه از شادمانی بی‌آزار اجتماعی را باشکوفه های رقصان وپروانه های بی‌قرار ونسیم دست افشان خویش احاطه نموده است ـ اما، دمی‌بعد ، روی گردانیده است وآنهائی راکه چنان می‌نمود هم‌اکنون باایشان درهمه‌کاردل یکی‌داشت، پشت سرِرهاکرده است.

یك انسان معمولی که‌با آدمیان دیگرروزگار می گذراند وطبیعت را تاآنجا پیش‌نظرداردکه باخود وی ارتباطی پیدامی‌کند، ازاین خویشاوندی دشوار وغریب‌کمترآگاه است. اوفقط قشری را می‌نگردکه او وامثال او در طی قرن‌ها آفریده‌اند، ودوست دارد چنین اعتقادکند که سراسر عرصهٔ‌خاك اندرگرواوست؛چرا که می‌تواند دشتی را زراعت کند ، جنگلی را ببرد ، و رودخانه‌ای راقابل کشتی‌رانی سازد. دیدگان اوکه‌تقریباً سراپا برآدمیان خیره است، گهگاه تصادفاً به‌طبعیت نیزدوخته می‌شود، لیکن لزوماً به عنوان چیزی آشکار وواقعی که تاسرحد امکان باید ازآن بهره کشید. کودکان در طبیعت‌بادیده‌ای جزاین می‌نگرند. به‌ویژه، کودکان‌تنهائی که‌درجمع سالمندان رشد می‌کنند ، باطبیعت می‌جوشند ، وبا نوعی هم آوائی ذهنی سردر دامنش می‌نهند و، همانند جانوران ریز، بااتفاقات جنگل وآسمان دل‌یکی دارند ، وبا آنها معصومانه وآشکارهماهنك‌اند. ولی‌درست به‌همین علت برای دختران وپسران جوان می‌رسدآن دورانی‌که آغشته است به‌اندوهی وحشتناك وعمیق؛ آنگاه‌که احساس می کنندبه‌طرزی ناگفتنی‌ازیادها رفته‌اند؛ وآن درست‌دوران بلوغ جسمانی است. وقتی‌که احساس می کنند پدیده ها وحوادث طبیعت بیش غم آنها ندارند وبنی آدمیان دیگررا هنوز از دل ایشان خبرنیست . بهار می‌آید، اگرچند آنهااند وهی‌گران به‌جان دارند؛ درخت غنچه برمی‌آورد

ودرازنای شب آکنده است ازغوغای بلبلان، اگرچند دردل ایشان آرزوی مرگ است. وآنگاه که سرانجام لبانشان بتبسمی وامی‌شود ، خزان رسیده است وروزهای‌سنگین ماه نوامبر، که ظاهراً بی‌هیچ درنگی ازپی‌هم می‌آیند، ودنبالشان زمستان بی‌آفتاب. ازسوی دیگر ، خلق را می‌نگرند که ازآنها یکسره بیگانه اند، وبی اعتنا سرگرم کاروبار خویش وشادی‌ها وکامیابی های خویش. دراین معنی فرو می‌مانند. سرانجام بعضی تردید ازدل می‌زدایند و، به‌قصد شرکت درکاروسرنوشت این مردم، به‌گروه خلق درمی‌پیوندندتامفید باشند وچاره ساز، واین توسعهٔ‌حیات‌رابه تقریبی خدمتی کنند. حال آنکه دیگران که خواهان فراموشی طبیعتی که‌گم کرده‌اند نیستند ، به‌جستجوی این گمشده برمی‌خیزند و، باهشیاری تمام، وبااستفاده از ارادهٔ راسخ‌خویش اکنون سعی دارند تابار‌دیگر به طبیعت همان قدر نزدیك آیند که درعهد کودکی بودند وخود نمی‌دانستند. بایددانست که این گروهند که هنرمنداند. شاعران یانقاشان، آهنك سازان یامعماران ؛ این ارواح به جان تنهاکه با بازگشت‌به‌سوی طبیعت جاودانه را فرازپایدار می‌گذارند، وآن چیزرا که عمیقاً براساس قاعده‌ای است فراز آن می‌نهندکه بنیاد ناپایداردارد. واینان از آنجاکه نمی‌توانند طبیعت را برانگیزند تابار دیگر با ایشان دل یکی گرداند، وظیفهٔ خویش‌رافهم طبیعت می‌بینند، چندانکه بردامن عظیم آن‌بهر خویش جائی می‌پردازند. وبه‌پایمردی همین‌افرادتنهای‌بریده از اجتماع‌است که تمام بشریت به‌طبیعت نزدیك می‌شود. این کمترین ارزش هنرنیست وبس که ویژه ترین آن باشد. هنروسیله‌ای است که، به‌پایمردی آن ، بشر وچشم انداز طبیعت، صورت واین جهان یکدگررا دیدارمی‌کنند ومی‌یابند. درعالم واقع هردو کنارهم می‌زیند ویکدیگر را نمی‌شناسند. ودرنقاشی ، معماری ، سمفونی، وبه‌یك‌کلمه بگوئیم، درهنر، می‌نمایدکه این‌دو در جامهٔ یك حقیقت والای نبوت به یکدیگر نزدیك می‌آیند تابرهم تکیه زنند، وچنان است که گوئی با تکمیل یکدیگر خود بسیطی‌کامل می‌شوندکه جوهر ویژهٔ هرگونه اثرهنری است.

ازاین‌نظرتم وقصد هرگونه هنرظاهراً درگروپیوند دوبارهٔ فرد است باجمع لحظهٔ اوج، لحظه‌ای که برای هنرمند بسیارمهم است ظاهراً لحظه‌ای

است که درآن دو کفهٔ ترازو معادل هم قرارمی گیرند. وراستی چه وسوسه‌انگیز است نشان دادن این نحوهٔ ارتباط در آثار گوناگون هنری ؛ نشان دادن این کـه یك سمفونی چسان صدا های یك روز طوفانی را بـا جوشش خون با مادرهم می‌آمیزد، وچسان یك عمارت هستی خویش را نیمی بـه ما مدیون است ویك نیم دیگر به جنگل.

وان ویک بروکس[1]

ادبیات امروز

از من خواسته‌اند تا دربارهٔ وضع ادبیاتی که امروزه داریم سخن بگویم. درحال حاضر ما درجهانی بسیار ناشاد، درعصری آکنده از آشفتگی‌های عظیم به‌سر می‌بریم و خلق حق‌دارند که از سخن سرایان و متفکران خویش انتظار داشته باشند تا علل مسائل موجود، و راه آیندهٔ بهتر را برای ایشان کما بیش روشن کنند. به‌عقیدهٔ من، از جمع نویسندگان، جز تنی معدود، هیچ کس این توقع مردم را بر نمی‌آورد. با وجود آن، مردم از اعتقاد خویش به‌ادبیات دست نمی‌کشند. زیرا درروزگاران پیشین نویسندگان بسیار این وظیفهٔ راستین

۱ – Van Wyck Brooks

خویش را در حق‌خلق به جای آورده‌اند. لئوپاردی[1] می گوید: «فقط در زمینهٔ ادبیات است که بازسازی کشور ما می‌تواند واقعاً آغازی داشته باشد». این گفته شاید ادعا نماید، لیکن درآن حقایقی نهفته است. به‌قول ایبسن[2]، «مگرآنکه بعدها اختراع شود» ـ یعنی اختراع توسط مغزهای متفکر ـ «وگرنه درعواطف عمومی ازاصل آگاهانهٔ راهنما هیچ خبری نیست». فقط خواست است که می‌تواند جهان را دگرگونه سازد. ولی ما همیشه دربند آرزوئیم، و این اندیشه‌است که می‌تواند آرزو را ثمربخش کند. ازاین روی ذهن‌هائی که می‌آفرینند و سخن می گویند درما نفوذی عمیق دارند. پس با این‌حال، دراین‌عصرحیرانی، ادبیات مارا چه‌خدمتی می کند؟ واگر بیشتر وبهتر انجام نمی‌دهد، دلیل آن چیست؟

در تمام اعصارادبیات پدیده‌ای بغرنجاست. چون ازدوروازیك‌دیدگاه تاریخی برآن بنگرید، ساده می‌نماید. می‌دانیم که‌کدامین چیز را عصر ویکتوریا می‌نامند. این‌عصر، آن گونه که درتاریخ جلوه گراست، چیزی‌است شبیه به‌نقشهٔ یك مملکت، سراپای آن دریك رنگ، با داستان سرایان و شاعران ونویسندگان خرد وبزرگ که، مانند شهرها وقصبات، روی نقشه، علامت گذاری شده‌اند و، به‌وضوح رودخانه و خط‌آهن بریك نقشهٔ‌جغرافی، با جریان‌های اندیشه‌ها به‌یکدیگر پیوند خورده‌اند. ولی‌برای کسی که‌درآن عصرمی‌زیست‌موضوع کاملاً‌فرق می کرد. هرعصربرای‌کسی که درآن‌می‌زید، چیزی است آشفته؛ وگذشته نیز اگربهرما تفسیر نمی‌شد باز چیزی آشفته بیش نبود. وانگهی، درك نویسندگان زنده دشوار است، چراکه بامسائلی درگیرندکه‌خاص ماست، و ماخود از گشایش آنها عاجزیم. بنابراین، تعمیم‌کلی دربارهٔ حال، اگرچند از آن چاره نباشد، خطرکردن است. برعرصهٔ گیتی همه‌گونه نویسندهٔ زنده مشاهده می گردد؛ و اگرخویشتن را به‌آمریکا محدودکنیم، به عقیدهٔ من، عصرحاضر از نظر استعدادها وحتی قریحه‌ها یکی از تابناك‌ترین ادوار است و دراین تردید روانیست. ازنظر استعداد ادبی وتحرك و توانائی سبك، وشمارهٔ شاعران و داستان سرایان و منتقدان هیچ جای‌شك نیست‌که ما درکانون یك حیات مجدد قرارگرفته‌ایم. ودراین سخن‌که ورای مرزهای این مملکت هرکجاکتابی خوانده می‌شود نفوذ نویسندگان امریکائی در روزگاران پیش هرگز اینهمه نبوده است،

---

[1] Leopardi — [2] Ibsen

فقط نقل قولی کرده‌ام از نویسندگان خارجی- انگلیسی، آیرلندی، فرانسوی، اسکاندیناوی، روسی، وغیره. ولی سوای این مسئلهٔ استعداد وقریحه، در نقل قول هائی که از لئوپاردی وایبسن شد، نکتهٔ دیگری مطرح است. در میان این چهره‌های تابناك عالم ادب آن «اصل آگاهانه‌راهنما» را کجامی‌توان جست؟ این نویسندگان در بازسازی این مملکت تا کجامددکارند؟ بگذارید تا چخوف نویسندهٔ روسی این پرسش‌هاراپاسخ بگوید: «خرقهٔ تفکر را از دوش ما وابگیرید، تابنگرید که میانه تهی است». چخوف این نکته‌را پنجاه سال پیش گفت وشاید که بازگوی احساس شماباشد در باب ادبیات امروز. شاید بانظری دیگر از چخوف که من دریکی‌از نامه‌هایش جسته‌ام نیزموافق باشید: «بگذار به یادت آورم که نویسندگانی که به‌قول مابه‌همهٔ اعصارتعلق دارند، یابه‌زبان ساده خوب هستند و ما رالذت می‌بخشند، جز یك صفت مشترك بسیار مهم ندارند. آنان به‌سوی‌چیزی راه می‌سپرند وشمارا سوی آن می‌کشند؛ و شما، نه‌فقط باذهن‌خویش، که بل با سراپای‌وجود احساس می‌کنید هدفی در کاراست... بهترین آنان واقع‌گرایانند و زندگی را چنانکه هست تصویر می‌کنند، ولی باسطوری همه‌آکنده از وابستگی‌های‌یك هدف. وشما زندگی را، علاوه برطرزی که‌هست، به‌صورتی‌احساس می‌کنید که باید باشد وهمین معنی شما را افسون می‌کند.ولی‌ما؟زندگی‌رابه‌صورتی که هست تصویرمی‌کنیم و سوای آن هیچ. مانه‌هدفی نزدیك ونه هدفی دور داریم، و درون روح مایك فضای تهی بزرگ بیش‌نیست».

من این قطعهٔ دراز رانقل‌کردم چون برلحن حاکم دوران ما دلالت دارد. جای شك‌نیست که بسیارداریم نویسندگانی راکه این تأثر را منتقل نمی‌سازند، و مارا به احساس آنچه باید باشد وامی‌دارند، و برای‌ایشان زندگانی چیزی است شریف و در خور اهمیت‌بسیار. درآثار رابرت‌فراست[1] ولوئی مامفورد[2] - از این‌گروه جز دوتن را نام نمی‌برم-، شخص نسبت به فطرت آدمی اعتمادی شادی آفرین احساس می‌کند و دراراده او ایمانی سرشار، و درسرگذشت ونهاد پاك وخمیرهٔ وجودش حالتی قهرمانی‌می‌بیند. با خواندن این نویسندگان تمام نیکی‌ها ممکن می‌گردند. سخنی به یاد دارم از ژان باتلر ییتز[3]، پدر شاعر معروف آیرلندی. سی‌سال پیش در

۱- Robert Frost
۲- Lewis Mumford
۳- John Butler Yeats

نیویورك معمولا هرروز اورا می‌دیدم . روزی سخن را به یکی از دوستان خویش در دوبلین[1] ، که یك قاضی بازنشسته بود ، کشید . روزی کسی‌ازاین قاضی‌پرسیده بودکه ، طی‌پنجاه سال خدمت خویش در دادگاه‌های جنائی ، چه چیز در ذهنش‌زنده‌مانده ، وبر اوعمیق‌تراز هرچیز دیگراثر نهاده‌است. پاسخ او این بود«خوبی فطرت آدمی» . ییتز‌پیر که به‌هم‌نوعان خویش مهر می‌ورزید ، این گفته را با تبسمی‌حاکی ازموافقت خویش یادمی‌کرد . زیرا او، با آنکه‌زندگی راآسان نمی‌گرفت، احساس می‌کردکه‌یك قاضی‌مجرب به یاوه‌سخن‌نمی‌گوید. من این گفته راهرگزازیادنبرده‌ام، وهمواره‌احساس کرده‌ام که‌ادبیات،هرآینه‌در بندانجام‌وظیفهٔ‌خویش‌است، باید این نطفهٔ‌ایمان‌را دربطن خود حفظ نماید؛کما اینکه ادبیات بزرگ‌همواره چنان‌کرده‌است . نویسندگانی‌که پای‌بند ایمانی چنین هستند ، همانهائی‌اندکه ما ایده‌آلیست می‌خوانیمشان . رابرت‌فراست و لوئی مامفورد ــ بگذاریدتابار‌دیگر نامشان راتکرارکنم، اگرچند به‌جز آن دودیگران هم بسیارند ــ در روزگار ما نگاهبانان‌این‌جایگاه‌اند. در اینان، شخص قدرت یك ارادهٔ سالم را احساس می‌کند. من‌هرگاه‌که‌به‌این‌دومی‌اندیشم این شعرویتمن[2] به‌یادم می‌آید « راه پیش پای ماست » .

این اعتقاد به سلامت اراده ، جرأت ، وایمان درنهاد بشر درتاریخ ادبیات نظر حاکم است . همین بود نظرهمر[3] ، و نویسندگان ، مانند آبی که به سطح منبع خویش باز گـردد ، بدان باز خواهندگشت . این تار ادبیات است و مابقی پود آن . ولی نظر دو ده‌سال گذشته چنین نبوده است . گوئیا نویسندگان جنگ راباخته‌اند ، چندانکه‌گفتی‌ییتز،سخن‌سرای معروف،حق داشت‌بگوید (اگرچند درمفهومی‌کاملا دیگر)

بهترین‌ها ایمان راباخته‌اند ، حال‌آنکه بدترین‌ها
پرند از تحرکی پرشور .

یك حالت غم نومیدانه برجهان سایه افکن شده است ، واین‌رابه‌ویژه در آثار بیشترنویسندگان می‌توان دید. آیا هیچ تصورکرده‌ایدکه چه‌عجیب است‌که این همه ازمردم عالم اشپنگلر[4] رایکجا فرو بلعیده‌اند . من انکار

۱- Dublin
۲- Whitman
۳- Homer
۴- Spengler

ندارم که اشپنگلر نابغه‌ای بزرگ بود، وواقعیت مکاشفات وی را انکار نمی کنم. در روزگار ما ورق های روحیهٔ مردم همه به سود نومیدی ، و تاحدی یك نومیدی عقیم ، چیده شده است . برای یك آدم خوشبین، با یك اشتباه همه چیز نابود می‌شود ، حال آنکه یك بدبین جز باقتل نفس راه گریز ندارد . چنان شده است که گوئی نویسندگان ما، بی آنکه جنبشی کنند ، به کام بدبختی غلطیده‌اند و نامش را سرنوشت نهاده . گوئیا تواناترین نویسندگان از جیمز جویس[1] تا همینگوی[2] ، وازالیوت [3] در «سرزمین هرز»[4] تا اوجین اونیل[5] وتئودوردریزر[6] ، همه سعی داشته‌اند ثابت کنند که زندگانی جز یك حفرهٔ حقیر تاریك نیست . در عالم ادب تأثیر قرین سرشاری است ، و ذهن‌های سرشار ، چه خوب و چه بد ، آنهائی هستند که قدرت را به کف دارند . و نوابغی که قالب ذهنی این عصر را ریخته‌اند ، تقریباً همه سراپا ویرانگرند. وحتی هر کجا که این نویسندگان برای عدالت اجتماعی به نبرد در آمده‌اند ، کما اینکه در بسیاری موارد ، باز زندگی را به چنان صورتی تصویر کرده‌اند که ارزش جنگیدن ندارد . لحن همگان بدبینانه ، سرد ، وقیح ، و زننده است . برای ایشان زندگی بیهوده است وتیره و پوچ ، یا به قول دریزر بازیچهٔ «قدرت‌های ابله»، یاجریان‌هائی همه برمحور منافع مادی . کتاب یولیس[7] جیمز جویس اگر نه می گوید که زندگی یك شوخی بی‌مزه است ، پس چه می گوید؟ اگر سخن داستان سرایان این نیست که خوب اصلا وجود ندارد ، و فقط زشتی وانحراف ومسخ است که واقعی است، پس چیست؟ شما از تصویر زندگی به نحوی که در داستان‌های ویلیام فاکنر[8] ، دوس پاسوس[9] و جیمزت. فارل [10] وبسیاری نویسندگان دیگر آمده است خبر دارید . نویسندگانی که در پرتو قریحهٔ عظیم نویسندگی خویش خوانندگان را دمساز خود می کنند. می‌نماید که ازخرد کردن جهان خویش بایك ضربهٔ پا لذت می برند ، چندانکه گوئی تمدن مگر یك تظاهر نیست، و آنچه که شریف است جز فریبی نه . آموزگاران و روانشناسانی هستند که پشت ایشان ایستاده‌اند . همین چند روز پیش بود که از

۱- James Joyce ۲- Hemingway
۳- T.S. Eliot ٤- The Waste Land
۵- Eugene O' Neill ۶- Theodore Dreiser
۷- Ulysse ۸- William Faulkner
۹- Dos Passos ۱۰- James T. Farrell

روان‌شناسی معروف دونکته می‌خواندم که او درراستی شان هیچ‌شك نداشت . ۱ـ بشر همیشه دانسته است که تصویر رمانتیك‌عشق دروغین است. ۲ـ آن‌کس که کژی‌ها و کمبود های نهاد بشر را تصویر می‌کند ، از آنکه مصوربلند پروازی‌های اوست ، به حقیقت نزدیك‌تر است. سخن‌کوتاه عشق یك دروغ است و یگانه واقعیت‌های موجود شکست و ناکامی . این‌حالت ناباوری ویأس درمیلیون‌ها ذهن رسوخ‌کرده است ، وشخص آن‌را درغیرمنتظره‌ترین جاها مشاهده می‌کند . ازاین مردم ، و از تحصیل‌کرده‌ها بسیارندکسانی که واقعاً معتقدند قهرمان پلوتارك[1] همه سالوس‌اند . وچنین می‌پندارندکه پلوتارك در تظاهر به‌اینکه قهرمانانش واقعاًآروزی‌حیات داشته‌اند ، خوانندگان راگول می‌زند . برای این افرادکه از قضا به‌شماره بسیارند ، تمام خلوت خانه‌ها کنام وحشت است وحتی دیوژن[2] یك آدم خوش خیال بود . راستی راکه دیوژن‌چه‌ساده‌لوح‌بود. مجسم‌کنیدمردی راکه ، روز روشن ، چراغ دردست به‌گردش درآمده است ودر جستجوی یك انسان شریف وقت خویش راهدر می‌دهد ؛ چنانکه‌گوئی چنین چیزی اصلابه‌وهم می‌تواندگنجید . اندکی‌قبل بودکه با استادی سرشناس دربارهٔ نمایشنامهٔ «ماتم‌الکترا»[3] ، نوشتهٔ اوجین اونیل ، صحبت می‌کردم . او می‌گفت‌که اوجین‌اونیل یگانه تصویر راستین نیوانگلند[4] را ، نه فقط نیوانگلند امروزکه‌نیوانگلندگذشته را نیز ، ارائه داده است . ونیزآنکه‌کمبریج وکنکور[5] هم دریکصد سال پیش‌درست همانند این دهکده دراین‌نمایشنامه بوده‌اند ؛ مقابر سفیدکاری انباشته از استخوان مردگان . و درباب نویسندگان کهن نیوانگلند بایدگفت‌که همه سالوس و دروغزن بوده‌اند . این آهن ناباوری تا این عمق درژرفای روح این عصر فرونشسته است .

اینکه این همه را منظور چیست ، درنوشته‌های انتقادی این روزگار کمتر مورد بحث قرار می‌گیرد . بیشتر نقدهای ما همه در زمینهٔ مسائل تکنیکی است ؛ چندانکه درنظر من چنین می‌نمایدکه‌گوئی ابتکار درکار تکنیك یگانه حسنی‌است‌که بایدش ستود . سؤالی‌که معمولا مطرح است این نیست‌که نویسنده زندگانی‌را هدیه چه‌آورده است ؛ بلکه‌آن است‌که تردستی

۱ـ Plutarch ۲ـ Diogenes
۳ـ Mourning Becomes Electra
۴ـ New England ۵ـ Concord

او درفوت وفن کارتاکجاست . اصالت‌صورت‌بود که‌نویسندگانی چون‌جویس، الیوت، وگرترود استین[1] را آن‌همه‌ارج واعتبار بخشید . وشایددرعصر تکنیك این طبیعی باشد . ولی چسان می‌توان آن‌همه‌مسائل عظیم راکه دامنگیراین سیر نوین ذهن است، یکسره نادیده انگاشت؟ به‌عقیدهٔ من، این نکته‌نمایشگر «میل مرگ» است ـ نامی که پاره‌ای‌از روان‌شناسان برآن نهاده‌اند.می‌گویند که در ضمیر ما میل مرگ‌سایه به سایهٔ آرزوی زندگی خانه کرده است . شکست و شوربختی می‌توانند تا نقطه‌ای برآیند که ما آنهارا قبول کنیم ، و درآغوش کشیم ، و دراین‌تیرگی وپاشیدگی‌وجود خویش ازآنهالذت ستانیم. خواه ازآن‌لذت بگیریم یانه ، این ادبیات فاسدکننده است . به‌قول نیچه[2]: « هرچه‌که زشت است مایهٔ ناتوانی وابتلای بشر است . بشر رابه یاد زوال خطر وناتوانی می‌اندازد وعملا موجب از دست‌رفتن قدرت وی می‌شود.تأثیر زشتی را به‌یاری نیروسنج می‌توان معلوم کرد . هرگاه‌که مردی غمناك‌است، در او احساس نزدیکی باچیزی زشت وجود دارد . احساس قدرت او،ارادهٔ معطوف به قدرت او ، جرأت او، غرور او، اینهاهمه‌بازیبائی اوج‌می‌گیرند وبازشتی فرو می‌نشینند ». این است منظور من ازاشاره به این معنی‌که این نویسندگان همه نمایشگر میل مرگ‌شده‌اند . واگر بامهارت تکنیکی‌خویش ایمان را درما نابود می‌کنند ، وارادهٔ مارا برای ساختن این‌جهان به‌طرزی که‌زندگی‌رابشاید ازبین‌می‌برند، برماست‌که ازنفوذ ایشان بی تفاوت نگذریم.

ولی من خود میلی‌غریزی‌دارم‌که به‌نویسندگان معتقد باشم . در عمقی بس‌ژرف‌تر از این سطح‌که باآنها موافقم یا مخالف ، آنها را دوست دارم و ارج می‌نهم ، چراکه نویسنده‌اند . و در حالتی تنگ‌نظرانه‌تر ، قبول‌دارم که همهٔ مارهای‌عینکی ،کرگدن ،کفتار ، وشغالانند . در عالم ادب‌هیتلرهاو موسولینی‌ها داریم‌که برای نوع بشر همانقدرفایده دارندکه‌یك‌مارزهرآگین بزرگ در قلب تابستان . اما نویسندگان ، به‌صورت یك طبقه ، تاآنجاکه من می‌شناسمشان ، همه‌کسانی‌هستند حساس وباریك بین و دوستدار عدالت ، وسرشار از نیك‌خواهی درحق دیگران . تقریباً همه‌به‌طورغریزی‌ایده‌آلیست هستند . از این‌روچون‌می‌نگرم که گروهی کثیر از ایشان قصد نابودی‌زندگی کرده‌اند ـ در نظر من چنین است ـ از خود می‌پرسم کـه دلیل آن چیست ؟ چرا آن ها در زندگی جز به پلیدی هـا نمی‌اندیشند ؟ چرا

1– Gertrude Stein

2– Nietzsche

اینهمه عیب‌جوی و تقدیری شده‌اند ؟ آیا باید آنها را بدین جرم ملامت کرد یا مارا؛ مارا، همهٔ مارا ، اجتماع را، جهانی‌را که درآن زندگی می‌کنیم؟ درجمع ذهن‌ها ، ذهن‌های آفرینشگر آنهائی هستند که طبعاً بیش ازدیگران به‌زندگی عشق می‌ورزند . پس شك نیست که اینان‌سرخورده‌اند .

نکته‌ای معروف است که تمام‌نویسندگان حالت روحی جهان‌رادرمیان دوجنگ بازگو کرده‌اند . سی سال پیش ،آنگاه‌که من نوشتن آغاز نهادم، آینده چشم‌اندازی‌بود امید بخش وهیجان انگیز . همه‌کس به تکامل به‌عنوان یك جریان طبیعی معتقد بود . هدف رابی گفتگو قبول داشتیم. بشررو به‌جلو داشت ویگانه‌مسائل موجود درطرق ووسایل پیشرفت بود .لازم به گفتن‌نیست که جنگ جهانی اول در نابودکردن این‌چشم اندازشادتاکجاموٴثرافتاد. ذهن‌های جوان وحساسی که درپرتو آن‌رشدکرده‌بودند ، باآنچه‌که دیدندیکسره‌نومید شدند . احساس خیانت کردند ، وچون بدی پیروز برآمدبدین‌مرحله‌رسیدند که حس کردند جزآن هیچ چیز دیگر واقعیت ندارد . این چیزی بودساری در سرتاسر پهنهٔ گیتی ، وپیروزی قدرت‌های مرتجع درسالیان بعدتا درتأیید این تأثیر خیلی جلورفته است . هرروزباچشم خویش شاهدکامیابی‌قدرت‌های پلید بوده‌ایم که بالاف‌زدن ها وآزار خلق‌راه‌خویش‌رابه‌سوی‌هدف‌فرمان‌روائی برسراسرعالم طی کرده‌اند . هرچه راکه خوب بوده‌است‌ازصحنه‌کنارزده‌اند. حتی چند سال قبل برتراند راسل [1] درمقام صحبت ازانگلستان گفت: «دیگر امیدرستگاری نیست . هیچ کس به‌چیزی نمی‌تواند اندیشید ، مگرتهدیدی که هرروز نزدیك تر می‌آید . تهدید این قدرت‌های فاتح که‌روی‌جهان را سیاه کرده‌اند » . اگر در این جنبه ما نسبتاً خوشبخت هستیم ، نویسندگان در افسردگی جهان شریك‌اند . و این عیب جوئی ایشان دلایل محلی دیگری دارد . تصویر خوش بینانهٔ زندگی‌که در نسل پیش آن همه شایع بود ، به عکس‌العملی ناچار انجامید . بیش از آن‌خوب بودکه راست باشد . و چون هولز [2] طاقت نظاره برهیچ‌چیززشت رادرزندگانی نداشت، برای‌نویسندگانی که از پس اوآمدند زشتی یك مشغلهٔ ذهن شد. درزمینهٔ زبان نیز یك واکنش مشابه رخ داد . وقاحت وکفر بسیاری از نویسندگان در نظرمن همانقدر کودکانه می‌نماید‌که پرهیز متظاهرانهٔ‌هولز . ولی هولز خیلی جانماز آب می‌کشید ،وپارهٔ اعظم نسل او چنین بود و این خود ناچار به چیزی باید

۱- Bertrand Russell

۲- Howells

می‌انجامید که من نامش را «پرهیز معکوس» می‌گذارم. درست در مقام عکس‌العمل در مقابل نویسندگانی که نقاب بر معایب قهرمانان خویش می‌کشیدند، کسانی پیدا شدند که پرده‌ها را دریدند؛ و در طرق دیگر نیز تمدن ما با مسائل گوناگون خویش دست بگریبان شده است. چند سال پیش، به‌عنوان خوانندهٔ مخصوص یك ناشر، هرروز یك داستان را که نوشتهٔ نویسنده‌ای جوان در غرب یا جنوب کشور بود مرور می‌کردم. این نویسندگان ظاهراً به هیچ روی نمی‌توانستند بر شهرهای زادگاه خویش ببخشایند. انگیزه‌شان ظاهراً هیچ نبود مگر گریز از این شهرها، وندا درانداختن در پهنهٔ عالم که این شهرها چقدر زشت وسالوس وستمکارند. ولی من تصور می‌کنم که از نسل ما به صورت نسلی یاد خواهد شد که هر فرد آن، غالباً بی داشتن یك دلیل روشن، از شهر زادگاه خویش متنفر بود. و نویسندگانی که در اینجا از ایشان یاد می‌کنم جز خاطراتی زشت از چیزهای مادی، وبیشتر معنوی، هیچ درخانهٔ ذهن نداشتند. ومن نزد خود چنین پنداشتم که، در وقت بنیاد این شهرها، افراد حساس را کسی پیش نظر نداشت. این شهرها را مردمی خشن بنیاد کردند که برای امیال ابتدائی خویش در جستجوی مفری بودند. وحال که افرادی حساس به‌پاخاسته‌اند و درپهنهٔ آفتاب جای خویش را می‌طلبند، محیط آمادهٔ پذیرفتن ایشان نیست. می‌دانید که توماس ولف[1] کشور خود را چسان وصف می‌کند: «بازهم زمین، بازهم خانه‌های چوبین، بازهم شهر، واینها همه ناخوشایند ونیاراسته وزشت... آشفتگی وحقارت زشت». معنویت داستان اومعنویت صدها داستان آمریکائی دیگر است.» آن گل درشت و مردانهٔ نجابت وشهامت وشرف در فشار یك پیچك پلید پژمرده است. ما دراین نسل قلم زنی‌های نویسندگانی را دریافت می‌کنیم که جز ناپختگی ومشقت هیچ ندیده‌اند؛ ونیز قلم‌زنی‌های افراد محروم، کودکان مردمی را که تازه بدین خاك پانهاده‌اند و بیشتر ایشان، درسرتاسر زندگانی، به‌جز محلات محقر، وخیابان‌های کثیف، وشهرهای غول‌آسا هیچ ندیده‌اند ودراین سرزمین سوای تحقیر و آزار هیچ نشناخته. برای این قوم، آمریکا تا کجا همان سرزمین موعودی بوده است که قبل از جنگ از آن یاد می‌شد؟

قلم‌زنی‌های این طبقات است که به‌صورت داستان به دست ما می‌رسد؛ این افراد راندهٔ محروم بسیار حساس که درمحلات فقیر بارآمده‌اند. بدتر از همه چندی است که نوشته‌های افرادی را که جلای وطن گفته‌اند ومدتی است

1– Thomas Wolfe

از اعتبار و نامی بلند برخوردار، دریافت می کنیم. و در این جامنظورم پناهندگان روشنفکر نیست ، بل کسانی است که از حیات گروهی خویش یا به میل یا به دلیل سلیقهٔ شخصی ، و نه جز آن ، بریده‌اند . اعتبار هنری جیمز[1] با نام ازرا پاوند[2]، گرترود استین، و ت.س. الیوت و گروهی دیگر بالا گرفت . این نویسندگان ، به‌عنوان نویسنده ، از کمالی عظیم بهره دارند و درزمینهٔ ادبیات وروان‌شناسی به کشفیات بسیار رسیده‌اند که ایشان را در خور پایگاه بلندی که اشغال کرده‌اند می کند . می‌توان گفت که انتخاب محل زندگانی یك مسألهٔ سراپا شخصی است و دربارهٔ آن وضع قاعده وقانون ممکن نیست . تردید نیست که بسیاری از نویسندگان بیرون از مرزهای کشور خویش رحل اقامت افکندند ، و با این کار مملکت خود وجهان را خدمتی شایان‌تر نمودند . ایبسن چهل سال تمام بیرون از کشور خود زیست، و گفت که زادگاه خود را هرگز بدان روشنی که از فاصلهٔ دور می‌دید، ندیده است. ولی من باور ندارم که این نکته در مورد آمریکائیان نیز راست آید . شاید بدان سبب که ریشهٔ ما همچون ریشهٔ مردم کشورهای کهنسال‌تر چندان ژرف نیست، و بسا که در وقت ترك میهن خویش ریشه را نیز پشت سر رها می کنیم و توانائی ریشه‌زدن در یك خاك دیگر را هم نداریم . این بدان معنی است که ما تجربه‌های عمیق را که به ما نظرگاهی پخته‌تر می‌دهد ، از دست می‌نهیم . و چون بدین تجربه‌ها دست نداریم ، درقشر پای در گل فرو می‌مانیم؛ و از آنجا که از زندگی ، به‌علت عجز خویش در مهار کردن آن ، کنار کشیده‌ایم ، نتیجه می گیریم که زندگانی را هیچ اعتبار و قدری نیست و با انکار اهمیت تمام چیزهای ابتدائی حیات مسأله را خاتمه می‌دهیم . شما آگاهید که چطور تمام این نویسندگان «محلی بودن» را مسخره می کنند . ولی خیلی از آنچه که ایشان محلی می‌خوانندش ، بنیاد هر تمدنی است و هیچ کشوری بی داشتن آنها حتی شش ماه قادر به‌ادامهٔ حیات نیست . گریز از «محلی بودن» خوب است ، به‌شرط آنکه مسائل را مخلوط نسازیم. ولی علاوه بر «محدودیت مکانی» ، به‌قول استاد وایتهد[3]، «محدودیت زمانی» هم داریم . این همان خیال باطل است که نو بودن به‌تمام فضایل دیگر می‌ارزد. وسعی این نویسندگان همه آنست که واپسین لحظه را عرضه کنند، چنانکه گوئی هم‌گام بودن با سلیقهٔ روز از هر واقعیت بزرگ زندگانی و مرگ مهم‌تر است.

۱- Henry James ۲- Ezra Pound
۳- Whitehead

آنان مسائل تکنیکی بسیار پیش‌می‌کشند، چراکه جز آن متاعی ندارند. وبرنویسندگان بزرگ گذشته‌خندهٔ استهزا می‌زنند، کما اینکه هنری جیمز مکرراً می‌گفت تولستوی[1] به خواندنش نمی‌ارزد، والیوت بسیاری‌ازشاعران عرفانی گمنام رابر میلتون ترجیح داد. گذاشتن کوچکتران برفرازبزرگان به اعتبار محاسن تکنیکی ایشان، خود حیله‌ای‌است برای‌دفاع ازناتوانی‌های خویشتن، وکرترود استین قدر ایشان راتاآخرین ورطهٔ پوچی‌پائین‌کشیده است. درنظریهٔ جمال شناسی او، نه احساس‌را منزلتی‌هست و نه‌اندیشه را؛ وهیچ‌چیز در خور اهمیت نیست مگر ترکیب الفاظ. و درزندگانی سرآمد همهٔ‌چیزها جقجقهٔ بچه‌هاست.

می‌دانید‌که این بچگانه است. ودرحقیقت، درنظر من، بیشترادبیات جاری فرآوردهٔ ذهن های نارسیده است. منکن[2] هنوز در عالم‌بچگی‌است؛ لاف وگزاف‌های همینگوی از دهان یك پسر بچه است، البته پسری بسیار شجاع؛همین‌گونه است‌کورمالی‌های شاعرانهٔ توماس‌ولف، ومطالب‌هکلبری‌فین[3]؛این‌یك‌کتاب‌یگانه‌ازپسرها، برای‌پسرها، ونوشتهٔ‌یك‌پسر. داستان‌سرایان ما نمونه‌های رشد یافته راکمترتصویر می‌کنند. واگر الیوت شاعران‌ناچیز رابرتر از بزرگان می‌شمارد، آیا به دلیل‌آن نیست‌که خود قادر به‌تجربهٔ عواطف عالی نیست؟ اگرچنین است، دلیل آن‌اگرعدم‌پیوستگی‌به‌خانواده، به‌آب و خاك، به حیات عمومی،که مایهٔ بیداری حس مسئولیت ودوشادوش آن پختگی ذهن است، نیست، پس چیست؟ بگذارید بگویم نویسندگانی که در اینجا نامشان برده شد، این مسأله راحس‌کرده‌اند وبه‌تقریبی با آن به مقابله برخاسته؛ وبه‌همین‌دلیل است‌که درجمع ما به‌شهرت‌سربرآورده‌اند. پس اگر این‌گروه سرشناسان نیز به علت شرایط زمانهٔ ما هنوز هم در عهد نوجوانی باشند، آن‌معمولی‌هاراکه‌همه پسرکانی هستند بی‌قریحه به چه نام باید خواند، شعار بزرگ این عصراین است‌که باید بازندگی مقابله‌کرد. لیکن مقابله بازندگی، در بسیاری ازموارد، حکم‌روی‌گردانی‌ازمهم‌ترین عناصر زندگانی راپیداکرده است. جهان برنویسندگان چنان تنگ آمده است وچنان موذی وهراس انگیز شده، که آنان، برای حفظ‌حیات‌شخصیت خویش، محموله رابه دریا افکنده‌اند تا مگرکشتی جان به سلامت برد.

1- Tolstoy 2- Mencken
3- Huckleberry Finn

حیات ایشان تنگ و بی بار شده است ، و خود از نظر عاطفی در قشر مانده‌اند.

حال باز گردیم به عیب جوئی ایشان . آیا این عیب جوئی واقعاً انکار آرمان‌هاست ؟ آیا بیشتر در حکم تأیید نومیدانهٔ آنها نیست ؟ عمق نومیدی حال خود مقیاسی است برای اندازه گیری انتظارهای ناکام . هرچه را انکار می‌کند، به تمنا می‌خواهد و پیش پیش قبول دارد . نویسندگان ما می‌خواهند بگویند که عمر ارادهٔ آزاد به سر رسیده‌است. فکر می‌کنند که جبری‌اند ، حال آنکه همواره پای بند تقدیر از کار درمی‌آیند و این حکایتی کاملا دیگر است . ویلیام جیمز[۱] این وجه تمایز را خوب نشان داد . « مبحث تقدیر در مورد جبر ساده محلی از اعراب ندارد. دراین‌جا سخن ازقدرتی‌است که‌می‌تواند لحظه به‌لحظه صورت اشیاء را تغییر دهد ، به‌شرط آنکه برای‌مقابله‌باموانع قدرت‌کافی داشته باشد . کسی که ناتوانی کوشش آزاد را بدین نحو احساس کند ، از حادترین معنای مستتر درآن ، وقدرت احتمالی خودمختار آن نزد خویش تصوری‌دارد ؛ وگرنه چگونه‌می‌توانست از عدم‌آن، و بی‌ثمر بودن آن‌اینچنین آگاه باشد . ولی جبر محض بنیادی‌کاملا دیگر دارد . نه‌ناتوانی که بل بلاتصور بودن ارادهٔ آزاد است که دراینجا تأکید میشود » . اینجا نظر آسیائی‌ها درکار است و هیچ‌کس تصور نمی‌توانست کرد که یك آسیائی مانند فاکنر ، یا دوس پاسوس ، یادریزر ، یاهمینگوی‌چیز نویسد . نسل‌ها نومیدی می‌خواهد وصدها وهزارهاسال سرخوردگی تایك‌ذهن جبری به‌وجود آید . یك‌انسان جبری کسی است که‌هیچگاه‌توقعی نداشته است . اما اعتقاد به تقدیر درآمریکائیان امید را از پیش قبول دارد . بحثش این نیست که ارادهٔ آزاد وجود ندارد ، بلکه می‌گوید که از این اراده‌کاری ساخته‌نیست. برترین ارج‌ها رابه‌اراده‌می‌نهد ؛ زیرا می‌گوید که زندگانی بی معناست و درست به‌خاطرهمین نفی آن راپوچ می‌شمارد. یگانه‌چیزغیرقابل تصور برای ذهن‌آمریکائیان این است که اراده وجود نداشته باشد ، و همین است دلیل آنکه هرگاه بی‌ثمرافتاد طاقت قبول‌این ضعف راندارند .

بدین قرار می‌نماید که حالت این نویسندگان نوعی‌ایده‌آلیزم‌معکوس است . ناباوری خشن آنها خود دلیلی است برایمان بالقوه‌شان . وهرگاه

۴- William James

به یاد می‌آرم گفتگوهای پراکنده‌ای راکه، در روزگار طفلی‌من، دربارهٔ آرمان‌های بزرگ همه‌جا درگرفته بود و همه جا باسوء استعمال قرین بود، چنین معتقد می‌شود که این تغییر فکر باید سرانجام برای‌هرچه‌که از دست می‌دهد روزی مفید وخلاق ازکاردرآید. آرمان‌ها راغالباً کسانی قبول‌دارند که درعهد جوانی منکر آنها بوده‌اند. وازآنجاکه هیچ سنت آگوستینی[1] در نسل من نیست، وژان بنیانی [2] وجود نداردکه من بشناسمش، فکرمی‌کنم که‌ذهن این کشور به‌طورکلی درروزگارما دوران بلوغ راگذرانیده است. دردهای وحشتناك رشد پشت سرنهاده شده وملت پخته‌ترخواهدگشت. بی‌تردید چیز خوبی است‌که جوانان ما اینهمه سخت‌گیرند و از ریا ولاف و گزاف خسته شده‌اند. آیادربرابراین‌ذهن‌شکست اندیش، و درقبال‌این‌انگل‌هائی که درجهانی‌مأیوس‌رشدکرده‌اند برهمان قرارکه‌یك انگل‌گیاهی‌ازشیرهٔ‌درختی درحال مرگ تغذیه می‌کند، همه‌جا یك واکنش مشهود نمی‌توان دید؟ من آرزوی قاطعیت را،جهانی‌راخالی‌ازآشفتگی،اتلاف وجستجوهای کورکورانه، جهانی راکه سرشار باشد ازنظم وهدف در همه سو می‌توانم دید. در این پهنهٔ خاك آمریکا من‌معتقدم که می‌توانیم جهانی راچنان برای‌خویش‌بسازیم. آنگاه‌که اروپا مجال چنین‌کاری را داشت و آمریکائیان همه آرزوی اروپا می‌کردند، ویلیام جیمز چنین نوشت: «اروپا را مردمی بدین صورت درآوردندکه درخانه‌هاشان ماندند، وباسرسختی تمام‌به‌خاطرآن همه‌زیبائی وآسایش ونظمی‌که اینك دارند، جنگیدند. مانیز باید برجا قرارگیریم و همان‌کنیم». اروپا هنوزهم فرصت رانباخته است. ولی اروپا بامسائلی‌درگیر شده است بدتر ازمسائل ما، وافسونی‌راکه روزگاری برای ما داشت از کف داده است. اروپا ما را به‌جای خویش بازانداخته، و خاك آمریکا قدرت خود را درکار افسون‌کردن ما بسیار عظیم برآورده است. هزاران رمان و شرح احوال و تاریخ‌که در این سالیان اخیر به بازار آمده‌اند، نشان می‌دهندکه‌چه‌تلاش وشکست‌های گونه‌گون، وچقدر خاطرهٔ پیروزی ها که پشت سر ما قرارنگرفته است. ونویسندگان‌جوان‌ماا‌کنون دردورافتاده‌ترین نقاط رحل اقامت می‌اندازند، مصمم‌که هر آینه آن را زیبا نیافتند خود زیبایش‌کنند. آنان دارند جائی‌ریشه‌می‌زنندکه روزی تخم‌ها افشانده‌شد، وجای شك نیست‌که روزگاری گل‌برخواهندآورد ومیوه‌خواهند داد.

۱– Saint Augustin ۲– John Bunyan

لوگان پرسال اسمیت[1]

چشم‌انداز ادبیات

ادبیات یك شاخه از فلسفه یاعلوم اجتماعی نیست . ادبیات یك هنر است وهنر تحت شرایط تکنیکی خاص، وآنگاه برای رشد صحیح آن مصالح اتفاقاً مساعد باشد به‌آزادی‌تمام گل می‌دهد . ولی دریغ که چه نادراست این آزادانه‌گل دادن . می‌نماید که‌اندیشه‌های بزرگ فقط‌هنگامی قادر به خلق شاهکارهای ادبی هستند که‌مصادف‌شوند باحالتی‌خاص ازوسیلهٔ سخن خویش ، که قصد من دراینجا وجود حالت نرمش‌است درزبان. این نرمش‌خاص یا از برکت تازگی ابتذال نایافته شیوه‌ایست که‌خودسرشاراست‌ازاشعارناخودآگاه

۱– Logan Pearsall Smith

وفی‌المثل ژالهٔ سحرگاهی را برتارك خود هنوز دارد - وکلامی نافرسوده از این دست ، همانند زبان یونانیان و رومیان و زبان انگلیسی در عهد الیزابت ، وسیلهٔ آفرینش عالی‌ترین انواع‌ادبیات شده است . یا آنکه ممکن است به پاس‌پدیده‌ای باشد که آن‌را نوآوری درزبان می‌نامند ، به‌پاس‌نیروئی که از صحبت عامیانهٔ خلق وام گرفته شده ، به پاس احیای مجدد لغات‌کهن که مدتهاست مهجور مانده‌اند . برای آنکه اندیشه به‌قالبی فناناپذیر درآید، نیاز به‌لغات‌نافرسودهٔ سرشارچندان مهم است[2]، یادست‌کم در نظرمن اینهمه اهمیت دارد (ولی بساکه تعصب من دراین‌نکته بیش‌ازاندازه است) ، که من نمی‌توانم این مطلب راکه‌آنچه ما را درزمینهٔ ادبیات به نام دوره‌های تعالی تخیل می‌شناسیم درحقیقت چیزی‌نیست مگر یك‌پدیدهٔ‌زبانی ، نکته‌ای‌نادرست انگارم. وقایعی‌که در تاریخ زبان بنی‌آدمیان مکررتر از تاریخ ذهن آنها رخ‌داده است.

ازآن همه دربندزبان بودن، توجه به‌الفاظ وآزمودن‌آنان که درعصر رنسار[1] درفرانسهٔ وعصرشکسپیر درانگلستان موجب‌آنهمه جلب عنایت شد ، یا ازآن‌همه جستجو برای احیای‌لغات‌مرده که‌سرآغاز احیای جنبش‌رمانتیك در این ممالك بود- ازآن‌همه شور اینچنین در کارزبان‌که مسلم‌ترین نشانهٔ تجدید حیات ادبی است ، امروزه من هیچ یا بسیارکم نشان می‌بینم.

تقریباً همهٔ نویسندگان جوان ما به‌نظر می‌رسندکه دل به همان لغات معمول وجاری‌کاملاخوش دارند ، وبه جزدرموردچندانحراف‌عجیب‌وغریب، سبك و انتخاب لغت هیچ‌کدام را ، دست‌کم برای من، ازدیگران‌بازنمی‌توان شناخت .

وانگهی همان شرایطی‌که درپیش به‌عنوان شرایط دلگرم کننده عنوان کردم -گسترش علاقه به‌ادبیات،گروه عظیم خوانندگان ، تشخیص آنی‌یك اثر خوب - همه ، برعکس آنچه‌خود می‌نمایند ، برای پرورش استعداد ادبی مساعد نیستند . درهرگونه هنری، تفوق پایدار نتیجهٔ ضروری فعالیت هنری نیست - درحقیقت بیشتر به یك محصول فرعی می‌ماند - و شور وشوق عموم درکار هنر ، اغلب ازآن جهت که از هنرچیزی می‌سازد مد روز ، بیش ازآنچه مایهٔ پرورش هنر باشد سعی‌درتوقف یاکندی سیر آن دارد . و آیا این‌همان نیست‌که امروزه روی‌می‌دهد ؟ گروه کثیری‌ازخلق، که‌چه‌خوش

---

۱ -Ronsard

بود اگر دل در کارهای دیگر می‌بستند ، امروزه ، به‌پیروی از سلیقهٔ روز ، هشیارانه‌یا نیمه هشیار کم کمك مشتاق کتاب‌های تازه‌می‌شوند . اینان گروه‌های پرشوری را تشکیل می‌دهند که ازسر شوق‌چنان آماده‌اند تاهر چیز نو را با آغوش باز بپذیرند و درزبان گیرند ، که یك نویسندهٔ جوان هوشمند خیلی آسان می‌تواند خویشتن را همه‌جا بشناساند . همان‌گونه که‌ترولوپ[1] جائی گفته است، موفقیت به راستی نوعی زهرضروری است ؛ وخردمندانه افزوده است خوشبخت آنهاکه شاهد موفقیت درزندگی دیر به سراغشان می‌آید واین زهر را خردخرد فرو می‌برند .

تأثیر این موفقیت آسان ــ وازجمله‌خطرهائی‌که در راه هنرمندآینده کمین‌گرفته است موفقیت زودرس به احتمال از همه مهیب‌تر است ــ ونتایج این محبوبیتی راکه سهل وزودبه‌چنگ آمده است درهمین پیرامون خویش به‌آسانی می‌توانیم جست . همینکه از جائی نخستین بارقهٔ ذوق ، نخستین ابتکار اصالت بروز کرد، دردم همه‌دیده براومی‌گردانند و قصد بهره‌گیری می‌کنند . سردبیران هفته نامه‌ها و حتی روزنامه ها بیدرنگ بر آن چنگ می‌اندازند ، چندان که‌گوئی اینان عادت اقوام‌آدمی‌خوار یاغولان‌آدمی‌کش راپیداکرده‌اند . اینان ذهن نویسندگان جوان را تاآخرین ذره می‌مکند ، وسپس گروهی از استعدادهای سالمند را به‌جاشان می‌نشانند . قربانیان‌در آغاز می‌نگرندکه چه آسان می‌توان پول روی‌هم انباشت . حتی مجلات‌مد نیز ، درازای مقاله‌ای‌کوچك ، پول بسیار به دامنشان می‌ریزند.عادت‌های گران به‌هم می‌زنند ، وبه پایمردی حامیان نیك اندیش به‌محافل به‌اصطلاح بالا راه پیدا می‌کنند . وچنانکه معمول تمام روزنامه‌نگاران است ، هنوز چندان برنیامده است که توانائی خواندن وتغذیهٔ ذهن‌را با مطالعات بی‌غرضانه ازکف می‌دهند؛ واندکی بعدکه ذخیرهٔ اندك اصالت ایشان پایان پذیرفت و دیگرسخنی نداشتند تابگویند ، جرائد همکاریشان را بیش نمی‌خواهند و گروهی جدید از تازه‌کاران، که آنها نیز چندی بعد تهی مایه خواهند شد وجا به‌دیگران خواهند سپرد ، جایشان را می‌گیرند .

من نمی‌خواهم بگویم‌که روزنامه نویسی ، عادت تند نوشتن برای مطبوعات‌به حال استعداد همواره زیانکار است . شك نیست که‌برای مردانی که ذهن‌های پخته دارند اغلب خود محرکی است مطلوب که ایشان‌راناچار

1- Trollope

می‌سازد ، همان‌طور که هزلیت[1] را ناگزیر کرد، تا جهان‌را از گنجینهٔ مطالعات و تفکرات خویش بهره‌ور گردانند ، وذهن سرشار خویشتن را بر سینهٔ کاغذ آرند . اما برای نویسنده‌ای جوان ، بی تجربه ، و ناپخته این گونه عرضه کردن میوه‌های نارس چسان می‌تواند ثمری سوای زیان داشته‌باشد ؟

ناشران درکشتن غازی که تخم‌زرین او مایهٔ حیات ایشان است با سردبیران جراید‌رقابت می کنند . همینکه نویسنده‌ای‌جوان به‌موفقیتی‌رسید، ناشرش دراومی‌دمد تا بیدرنگ کتابی دیگر چاپ زند ؛ و ناشران دیگر ، به امیدچشم عنایتی ، دیده در اومی‌دوزند و پی درپی پیشنهاد می کنند تا ، در قبال درآمدی معلوم، هرساله یك یا دوکتاب فراهم سازد. ردکردن این پیشنهادها برای نویسندهٔ جوان که کیسه‌اش از نقدینه‌تهی است ، دشواراست. این پیشنهادها اورا برمی‌انگیزند ، و درحقیقت ملزم‌می‌دارند، تادست به‌چنان تصنیف سریع و فراوانی برآرد که‌هر نویسندهٔ جوانی را، مگرآنکه واقعاً از استعداد و ذوقی بینهایت بهره‌مند باشد ، زیان می‌رساند . راست است که‌یك نابغهٔ بزرگ ِهرآینه درعصری بزرگ ازآفرینش‌های ادبی پابرعرصهٔ وجود نهاد ، و وسیله‌ای آماده و نرم را در اختیار خویش دیدکه توانست تخیلات خودرا در قالب آن شکل دهد ، بساکه خواهد توانست یکی پشت دیگری شاهکارهای پی درپی بیافریند ، و، بی‌دقت‌کافی ، صفحاتی را سیاه‌کندکه‌قلم سرنوشت جاودانگی آنها را رقم‌زده است. لیکن این قبیل اعصارمبارك‌چنان کم‌اند ، و این هنرمندان بزرگ بی وسواس از قبیل شکسپیر و مولیر، که بتوانند شکم بازار رابیاکنند بی‌آنکه‌خودزیانی بینند ، وبی‌هیچ گونه‌احساس شرم نماز پیش‌گوسالهٔ زرینی برندکه برفرازقلهٔ‌پرناسوس[2] جای گرفته‌است، ازموهبتی چنان الهی برخورداروخودچنان استثنائی ،که وجودشان را باید بیرون‌ازهرگونه‌حدود قوانین معمولی دانست .

ازکسی نام بردن دور از انصاف است. ولی باتعقیب آثار نویسندگان جدیدترکه نخستین‌آثارشان مرا افسون‌کرده است ، من تقریباً بدون‌استثناء بدین نتیجه رسیده‌ام‌که آثار اولیه ، یا دست‌کم موفقیت های نخستین ایشان بهترین کامیابی‌هاشان بوده است . انتظار موفقیت‌کامل‌درایشان به‌ثمر نمی‌رسد. هراثر بعدی‌کمابیش رونویس‌ضعیف‌تر ، یا پژواك خفیف‌ترهمان‌کتاب‌نخستین است . درسالیان اخیر ، به‌ویژه درسال‌های بعد از جنگ ، این شرایط در

۱– Hazlitt

۲– Parnassus کوهی دریونان ، جایگاه مقدس‌الهه‌های هنر.

فرانسه و آمریکا حاکم بوده است . دراین دوکشور ونیز درانگلستان‌شمارهٔ استعدادهائی‌که زود می‌پژمرند ، و میزان مرگ زودرس میان قریحه های پر امید می‌نمایدکه رو به‌فزونی است . درحقیقت با این همه‌تبلیغات تجاری وشهرت‌های زودرس‌که در عصر ماهست ، کجا می‌توان امید داشت به یافتن گوشه‌ای خلوت ،که درکنج فراموشی‌آن استعداد رابتوان به‌آرامی‌پرورد و بارور ساخت ؛ وکوآن آزمون‌ها وشکست‌های پی درپی‌که‌درسایه‌شان‌استعداد به بهترین روی مایه می‌پذیرد ورشد می‌کند ؟

نه ، همان شرایط دیرین مسلماً بهتر بود . نیکوترهمان‌که پیامبران راسنگ زنند ، تا ازگل تاج برفرقشان نهند ؛ کاری‌که ما امروزه بی‌تأمل می‌کنیم . بسیاری‌گل‌ها پیامبرراخفه‌کرده‌است.ولی سنگسارکردن‌روزگاران قدیم ، ایشان را ازتنگنای شهر به‌پهنهٔ بیابان‌ها می‌راند تا در باب رسالت خویش اندیشه‌کنند و استعدادها رابه‌کمال رسانند ؛ چندانکه‌سرانجام‌یک‌روز به شهربازمی‌گشتند و داد خویش را ازجهانی‌که قدرشان را نشناخته بود ، بازمی‌گرفتند.

چند اشاره

واسیلی کاندینسکی [1]

هنر و هنرمند

یك اثرهنری به‌طرزی مرموز وپنهانی‌ازهنرمند زاده می‌شود . چون از او مجزا گشت ، موجودیتی جداگانه می‌یابد ، و یك هستی مستقل پیدا می‌کند . نه‌اینکه هستی آن اتفاقی یا بی‌اثر است، که هم در حیات مادی وهم درحیات‌معنوی‌خویش قدرتی‌داردمعلوم وباهدف.هستی‌می‌یابدوقدرتی‌داردقادر به‌آفریدن‌یك‌فضای‌معنوی‌وفقط‌ازاین‌نظرمعنوی‌است که‌می‌توان‌قضاوت‌کردیك‌اثر هنری خوب است یا بد. اگر که‌صورت آن «بی‌مایه» است، چندان قوی‌نیست که موجب‌آن ارتعاش معنوی گردد وبرهمین‌قرار یك‌تصویر لزوماً خوب‌نقاشی نشده است، اگر که دارای همان «ارزش»هائی که‌فرانسویان دائماً درباره‌شان

۱- Wassily Kandinsky

صحبت می‌کنند. «نقاشی خوب» آن نقاشی است که، بی‌توجه به‌صحت آن از نظر تشریح، گیاه‌شناسی یا هرعلم دیگر، نتوان درآن تغییری داد مگر به قیمت نابودکردن این ارزش معنوی. این‌مسأله نقض صورت طبیعی نیست، بلکه مسألهٔ نیاز هنرمند است به‌صورتی اینچنین. برهمین‌قرار رنگ‌ها به‌کار می‌آیند نه فقط چون همانند آنها را درطبیعت می‌توان جست، بل از آنجا که دلیل استعمال آنها لزوم آنهاست برای یك تصویر خاص. کارهنرمند را نمی‌توان این‌گونه توجیه‌کرد که فقط صورت هائی راکه پاسخگوی نیاز وی هستند به‌کار می‌برد؛ که می‌باید افزود هنرمنددرکاربردآنهازیرفشار یك‌الزام معنوی است. هنرمندرا، درانتخاب وسیلهٔ خویش، باید از علم تشریح یا هرچیز مشابه دیگر آزادی مطلق عطاکرد. این‌گونه آزادی معنوی‌برای هنرمند همان قدر مورد نیاز است‌که درزندگی.

اما پیروی کورکورانه از ادراکات علمی، آنقدر سزاوار ملامت نیست که ردکورکورانه‌شان. دست‌کم‌آن‌یکی چیزی فراهم می‌آورد که تقلیدی‌است ازاشیاء جهان مادی که برآنهافایده‌ای‌مترتب‌است؛ امااین یك‌نوع کلاهبرداری هنری است وره‌آوردش بازار آشفته. اولی فضای معنوی را تهی می‌گذارد حال آنکه دومی زهرآگینش می‌کند.

نقاشی هنر است، وهنریك محصول گنگ‌مجزاوتنها نیست؛ بلکه‌قدرتی است‌که باید در جهت تلطیف وپرورش روح آدمی هدایتش‌کرد.

هنراگرازاین‌وظیفه‌شانه‌تهی‌ساخت، حفره‌ای‌بی‌پل می‌ماند و هیچ قدرت دیگردراین‌زمینه‌جای‌هنررانتواند گرفت. گهگاه‌که‌روح انسان قدرتی‌فزون‌تر پیدا می‌کند، هنر نیز به‌قدرت برمی‌آید؛ چراکه این‌هردو به‌طرزی‌تفکیك ناپذیر مربوط و مکمل یکدیگرند. برعکس، درروزگارانی‌که بی‌اعتقادی مادی میرود تا روح را خفه‌سازد، هنر نیرو می‌بازد ومی‌گویند هستی هنر به خاطر هنر است. پیوند هنر باروح درون ضمیر نابخود فرومی‌نشیند، و هنرمند واجتماع هرکدام راهی دگر می‌گیرند تاآنکه سرانجام خلق پشت برهنرمند می‌گردانند، یا آنکه اورا فقط شعبده باز می‌شمارند که مهارت و تردستی‌اش رابایستی ستود. برای‌هنرمند حائزکمال اهمیت‌است که‌جایگاه خویش رابشناسد وارزیابی‌کند؛ ودریابدکه‌در برابرهنرخویش ونفس‌خویش وظیفه‌ای دارد؛ ونیز آنکه سلطان نیست، بلکه خدمتگزارهدفی است‌شریف. اوباید روح خویش را تاژرفا بکاود وآن را بپروراند وپاس‌دارد؛ چندانکه

هنرش تکیه‌گاهی پیدا کند که بر آن پشت تواند زد، نه آنکه فقط چون گوشتی باشد بی‌استخوان.

هنرمند باید چیزی برای گفتن داشته باشد. چرا که استادی در کار صورت پایان رسالت نیست، که فقط سازش دادن صورت است به یك محتوی معنوی.

زندگانی هنرمند حیات عیش وطرب نیست. نباید که بی‌مسئولیت روزگار بگذارد. او وظیفه‌ای دارد دشوار، وظیفه‌ای که غالباً به‌تاجی از خار می‌انجامد. او باید دریابد که اعمال، احساس‌ها، وافکار وی موادی هستند سنجش ناپذیر اما سالم، که آثار او از آنها مایه خواهند گرفت. او آزاد است اما فقط در کار هنر نه زندگی.

درمقایسه با بی‌هنران، مرد هنرمند را می‌توان مسئولیتی سه‌گانه قائل شد: (۱) بر اوست تا استعداد خویش را به‌بهترین وجه به‌کار گیرد؛ (۲) اعمال احساس‌ها وافکار وی مانند دیگر مردم فضائی معنوی می‌آفرینند که آلوده است یا پاك؛ (۳) اعمال وافکار وی مصالح آفرینش‌های اویند، و به‌نوبت خویش براین فضای معنوی اثر می‌گذارند. هنرمند، به‌قول پلادان[1]، یك پادشاه است، نه‌فقط چون قدرتی دارد بزرگ، بلکه نیز از آن‌جهت که الزام‌هایش نیز عظیم‌اند.

اگر هنرمند بتواند نگاهبان زیبائی باشد، زیبائی را فقط به معیار عظمت الزام‌های معنوی می‌توان سنجید.

آن زیباست که آفریدهٔ الزام معنوی است، الزامی که از سرچشمهٔ روح آب می‌خورد.

Peladan – ۱

اسکار وایلد [1]

هنر و هنرمند

هنرمند آفرینندهٔ چیزهای زیباست .

پرده برداشتن از جمال هنر وپنهان گرفتن هنرمند هدف هنر است .

هنرشناس کسی است که می‌تواند تأثر خویش‌رااز یك چیززیبا، به‌شیوه‌ای دیگر یا باعناصر تازه‌باز گو کند .

برترین ونیز فروترین‌صورت نقدنوعی حدیث نفس است .

آنان که درچیزهای زیبا معانی زشت می‌بینند ، فاسدند بی آنکه خوشایند باشند . این‌خود عیبی است .

۱ـ Oscar Wilde

آنان‌که در چیزهای زیبامعانی زیبا می‌یابند ، افراد تربیت شده‌اند. برای اینان امیدی هست .

آنان‌که برایشان یك چیز زیباجز نفس زیبائی‌نیست،گزیدگانند .

به عنوان‌کتاب اخلاقی یا خلاف اخلاق چیزی وجود ندارد . کتاب‌ها یا خوب نوشته شده‌اند یا بد، ودیگرهیچ .

نفرت قرن نوزدهم از واقع‌گرائی ، خشم‌دیوی راماندکه‌چهرهٔ‌خویش را درآئینه می‌بیند .

نفرت قرن نوزدهم از رمانتیزم، خشم دیوی را ماندکه چهرهٔ خویش را درآئینه نمی‌بیند .

حیات معنوی بشر پاره‌ای ازمضمون هنرمند را تشکیل می‌دهد. لیکن معنویت هنر در استفادهٔ کامل از وسیله‌ایست‌که نـاقص است . هیچ هنرمند خواهان اثبات چیزی نیست . حتی چیزهائی‌را کـه راستند می‌توان ثابت کرد .

هیچ هنرمند غم اخلاق ندارد . غم اخلاق در کارهنرمند در حکم یك خودنمائی نابخشودنی‌است.

هنرمندهرگز ناتوان نیست ، اوقادربه بیان همه‌چیز است.

اندیشه وزبان برای هنرمندوسایل یك هنرند .

بدی و نیکی برای اومصالح یك هنرند .

ازنظر صورت ، الگوی تمام هنرها موسیقی است ؛ و ازنظراحساس، هنر بازیگر است‌که الگوست .

تمام هنرها ، دریك لحظه ، قشرند و یك نشانه .

آنان‌که از قشر فروتر می‌روند ، خطر را به جان می‌خرند .

آنان‌که نشانه را می‌خوانند ، خطر رابه جان می‌خرند .

این تماشاگر است‌نه‌زندگی‌که هنر واقعاً اورامنعکس می‌کند .

پراکندگی عقاید در باب یك اثر هنری ، خودنشانهٔ آنست‌که‌اثریست تازه وپیچیده وسرشار .

آنگاه‌که میان منتقدان اختلاف نظر افتد، هنرمند بانفس خویش هماهنگ است.

می‌توان مردی راکه یك چیز مفید می‌سازد، تا آنگاه‌که لب به‌ستایش آن نگشوده است، بخشود. یگانه بهانه برای ساختن یك چیز بی فایده، آنست‌که شخص آن را به‌شدت ستایش‌کند.

هنرها همه سراپا بی‌فایده‌اند.

ت . س . الیوت[1]

هنر و جامعه

این نکته که ثمربخش‌ترین شرایط اجتماعی برای خلق آثارارزنده‌در زمینهٔ فلسفه ، ادبیات ، یا هر هنر دیگر چیست ، محتملا از آن مقوله‌های مورد اختلافی است که بیشتر درخور مباحثات شفاهی است تا کتبی . برای رونق بازار این‌گونه فعالیت‌ها بسا که بتوان شرایط خاصی را دلخواه‌ترین دانست ؛ ودور نیست که برای یك مملکت ویك تمدن شرایط لازم سوای آن باشد که در جائی دیگر مصداق خواهد داشت . حکومت لوئی چهاردهم ، تئودورها ، واستوارت‌ها [2] رابه‌آزادی نسبت نمی‌توان داد ؛ و ازسوی‌دیگر

۱- T.S. Eliot   ۲- Tudors , Stuarts

در جبین دولت‌های مقتدر این‌عصر نمی‌توان دید که سبب ساز تجدید حیات هنرها باشند. اینکه آیا هنر در عصر ترقی و تعالی شکفتن آغاز می‌نهد یا در دوران انحطاط، پرسشی است که پاسخ به‌آن در توانائی من نیست. بر یك حکومت خودکامهٔ قدرتمند، تا آنگاه که دخالت خویش را در حد تحدید آزادی افراد نگاه‌می‌دارد وسعی به‌نفوذ درافکار مردم نمی‌کند، زیانی مترتب نیست؛ حال آنکه یك رژیم عوام‌فریب قدرت بینائی را ازذهن مردم می‌ستاند. ولی من بایستی سخن خویش را دراین حدود که وضع هنر در جامعهٔ کنونی چسان است و درجامعه‌ای از آن دست که من ازحال برای فردا می‌توانم دید چگونه خواهد بود، نگاهدارم و بگذرم.

شاید ریشهٔ شرایط نامساعدی که امروزه برای هنر به‌وجود آمده است بس عمیق‌تر و گسترده‌تر ازآن باشد که بتوان آن را ناشی از تفاوتی شمرد که میان طرز حکومت‌ها حکمفرماست. ازاین رو آینده‌ای که درپیش داریم شاهد انحطاطی تدریجی خواهد بود یا نابودی ناگهانی. در هرگونه طرحی که به‌قصد اصلاح جامعه ریخته‌شود، نخواهید توانست مستقیماً به وضعی اشاره کنید که، در شرایط آن، بازار هنرها گرمی خواهد گرفت. چراکه این فعالیت‌ها محصولات فرعی جامعه هستند ونمی‌توان به‌قصد بهبودشان نشست و شرایطی تنظیم کرد. از سوی دیگر انحطاط آن‌هاراهمیشه می‌توان نشان از یك بیماری اجتماعی دانست که باید به‌جستجوی علت آن برخاست. آیندهٔ اندیشه وهنر در یك جامعهٔ دمکراتیك درخشان‌تر از آنچه که از یك جامعهٔ دیگر می‌توان انتظار داشت، نمی‌نماید؛ مگر آنکه برای واژهٔ دموکراسی مفهومی قائل باشیم سوای آنچه که در عمل مشاهده می‌گردد. این بدان‌معنی نیست که من هواخواه نوعی سانسور اخلاقی باشم، چه مخالفت خویش را با ممانعت از انتشار کتاب‌هائی که دارای ارزش ادبی هستند یاحتی چنین ادعائی دارند، همواره بی‌پروا برزبان رانده‌ام. ولی آنچه که ازهرگونه سانسور و محدودیت زیان بخش‌تر است آن نفوذ مداومی است که همواره، آرام و بی‌صدا، میان تودهٔ مردمی که سازمان اجتماعی‌شان بر بنیاد سودجوئی وکساد معیارهای هنری و فرهنگی قوام گرفته است، درکاراست. رونق روزافزون بازار آگهی‌های تجاری و تبلیغات ــ یا نفوذ درتودهٔ مردم به‌هروسیله مگر استفاده از درایت آنان ــ به زیان ایشان‌است؛ نظام اقتصادی نیزچنین‌است؛ بازار آشفتهٔ آرمان‌ها، وپراکندگی افکار در مقیاس وسیع تعلیماتی ما نیز

همین‌گونه است ؛ زوال آن طبقه ازمردم که، در پیدا ونهان ، برای حمایت ازشاهکارهائی که بردست مرد هنرمند به وجود می‌آید در خویشتن احساس مسئولیتی کنند ، نیز به زیان‌ایشان است. درزمانه‌ای که هرملت حتی به‌فراخور خویش فرهنگ ندارد ، همه دیوانه وارسر درپی‌آن گذاشته‌اند تافرهنگ‌صادر کنند و این آن را خیرهٔ موفقیت‌های هنری‌خویش ، یعنی‌خیره‌همان‌هنرهائی گردانندکه خود بیش قادر به بارورى وحتی فهم‌آنها نیستند . درست مانند آن‌گروه به اصطلاح روشنفکر که الهیات راچون سکه‌شناسی و علم الرجال شاخهٔ خاصی از معرفت می‌شمارند وخویشتن را ازآن بی‌نیاز می‌پندارند ؛ و نیز مثل فقیهانی‌که همین‌گونه بی اعتنائی رابه جای ادبیات وهنر به‌عنوان رشته‌هائی‌که بدانها مربوط نیست روامیدارند ؛ ونیز مانند مردان سیاسی‌که دلیلی‌نمی‌بینندکه ازنادانی‌صرف خویش در این دوزمینه‌احساس‌حقارتی‌کنند. از این روست که هنرمندان واقعی‌ترهواخواهانی دارندکم‌شمار وحتی‌محدود، ونویسندگان مردم پسند برای عوامی می‌نویسندکه نه سوادی دارند، ونه‌در آن‌ها قدرت ارزیابی هست.

ت . س . الیوت

انتقاد

انتقاد همواره باید به‌در نظر داشتن هدفی معترف باشد ؛ که به‌طور اجمالی ظاهراً تفسیر آثار هنری است و راست کردن ذوق . ازاین‌رو چنان می‌نماید که وظیفهٔ منتقد را ازپیش برایش تراشیده‌اند . و باید نسبتاً آسان باشد معلوم کردن این نکته که آیا او این وظیفه‌را، چنانکه‌شاید ، به‌انجام می‌رساند یا نه، و نیز آنکه به‌طور کلی چگونه انتقادهائی مفیدهستند و کدام نمونه‌ها بی فایده. ولی با توجه بیشتر بدین مطلب پی می‌بریم که کار انتقاد گذشته از آنکه‌ازمیدان فعالیتی ثمربخش که از آن بتوان دروغزنان را بی تأمل بیرون انداخت بسی دور است ، ازمناظرهٔ یکشنبهٔ سخن‌ران‌های مخالف‌ستیزه‌گر که حتی به‌موارد اختلاف

خویش پی‌نبرده‌اند ، نیز بهتر نیست . شاید تصور شود که چنانچه قرار باشد مرد انتقادکننده لزوم‌هستی خویش را ثابت نماید ، باید بکوشد تا تعصبات و افکارشخصی خویش ـ ناخوانده‌هائی که‌نزد همهٔ‌ماهست ـ راتحت‌نظام کشیده ، وموارد اختلاف‌خویش را با هرچه بیشتر‌ازهمکارانش‌دراین جستجوی‌مشترك برای قضاوت راستین فیصله دهد . وچون می‌نگریم که درست عکس این‌نکته صادق است،می‌پنداریم که این ازبرکت خشونت وزیاده‌روی در کارمخالفت با دیگر انتقادکنندگان است که یك منتقدگذران می‌کند ، یا آنکه در پرتو چیزهای کم‌ارزشی که در خود اوست واو به‌وسیلهٔ‌آنها‌عقایدی را که‌دیگران قبل ازاو داشته‌اند ـ و اوازفرط غرور یا به‌علت کاهلی نگاهداشت آنهاراترجیح می‌دهد ـ رنگ دیگر می‌زند . دراینجا وسوسه دست می‌دهد که همه شان را یکسره از خویش برانیم .

بیدرنگ ، بعد از خلع یدی اینچنین ، یا بمحض آنکه آرامشی این برآشفتگی‌ما راکاهشی داد ،ناگزیر ازاعتراف به‌این‌نکته‌می‌شویم که کتاب‌ها ومقاله‌ها وجمله‌ها ومردان به‌خصوصی هستندکه برای ما مفید بوده‌اند . گام بعدی ماتلاشی است درراه طبقه‌بندی اینان ، ودریافتن‌این‌مطلب که آیااصولی داریم که معلوم گرداند چگونه‌کتاب‌هائی‌نگاهداشتنی‌است و درکارنقدکدامین هدف‌ها وروش‌ها رابایث تعقیب کرد ؟

این برخورد ماست که‌تصمیم بگیریم برای ماچه‌چیزمفیداست وکدامین چیز بیفایده. وچه بساکه در ما توانائی اخذ تصمیم نباشد . ولی تقریباً مسلم است که‌کار« تفسیر »تنها هنگامی رواست‌که هیچ جنبهٔ تفسیر نداشته باشد ، بلکه خواننده‌رافقط به‌حقایقی‌آشناسازدکه‌درغیرآن‌صورت‌ازنظرش‌می‌گریخت. من خود درکش دادن مطلب درکارتدریس‌تجاربی دارم‌وبرای‌هدایت‌هرگونه شاگردی به دوست داشتن چیزی‌به‌طریق درست ، تنها دوراه جسته‌ام ؛ یکی معرفی حقایقی ساده‌از قبیل حالت‌ها ، ووضع ظاهر ، و نحوهٔ پیدایش آن ؛ ودیگر آنکه شاگرد راچنان بی مقدمه با اثر آشناکنیم که علیه آن آمادهٔ تعصب ورزی نباشد .

مقایسه و تحلیل ابزارعمدهٔ مردسخن سنج می‌باشند و پرواضح است که ابزاری هستندکه باید بادقت‌کافی مورد استفاده قرارگیرند ؛ نه اینکه مثلا برای تحقیق درشمارهٔ دفعاتی‌که‌کلمهٔ زرافه درنوول انگلیسی آمده‌به‌کاربرده

شوند. بسیاری از نویسندگان معاصراین ابزار راباموفقیت آشکار به‌خدمت نمی‌گیرند. باید دانست چه‌چیز راباید مقایسه‌کرد وکدامین چیزراتحلیل. استاد فقیدکر[1] دراستفاده‌ازاین ابزار دستی توانا داشت. مقایسه و تحلیل تنها نیازمند جسدیست برمیز تشریح، حال آنکه تفسیر همیشه از جیب‌های خود پاره‌های‌تن‌رابیرون‌کشیده‌درجای‌خود می‌گذارد. هر کتابی،هرمقاله‌ای، هرنکته‌ای در «نکته‌ها وپرسش‌ها»[2] که‌حقیقتی‌را،حتی ازپیش پا افتاده‌ترین نوع آن، دربارهٔ اثری هنری فراهم‌کند، کاری است بس بهتر از نه دهم بیشتر انتقادهای خودنمایانهٔ‌بازاری.می‌دانیم که‌کشف‌صورت حساب رختشوئی شکسپیر چندان فایده‌ای نخواهد داشت؛ اما در قضاوت نهائی خویش‌درباب ثمر بخش بودن این تحقیق عجله نباید کرد. چراکه دور نیست مردی نابغه برآیدو برای‌آن مورد استفاده‌ای‌بداند، وبه‌کارش گیرد. تحقیق، حتی در پیش پا افتاده ترین نوع خویش، کاری است درست؛ و فرض می‌کنیم که می‌دانیم آن را چسان باید به‌کار گرفت وچگونه از نظرانداخت.البته‌کثرت مقالات وکتاب‌های انتقادی ممکن است‌در خلق این ذوق‌ناراست را بیافریند –و‌من دیده‌ام که می‌آفریند – که، به‌جای مطالعهٔ اثری، به دنبال خواندن مطالبی باشندکه درباب‌آن گفته شده است. وبساکه‌به‌جای پرورش ذوق تنها چند عقیده را در دسترس خوانندگان‌بگذارد. اما بازنمودن حقیقت ذوق را خراب نمی‌کند، ودربدترین‌صورت‌ها ممکن‌است‌ذوقی را - مثلاذوق‌تاریخی، یابگذارید بگویم ذوق باستان‌شناسی یا ترجمهٔ احوال را- به توهم‌آنکه مدد رسانندهٔ ذوقی دیگر است، تشفی‌دهد. ویرانکاران واقعی‌کسانی هستندکه ابراز عقیده وپندار می‌کنند. و در این رهگذر حتی‌گوته[3] و کالریج[4] نیز بی‌گناه نیستند؛ چون مگرهملت[5] نوشتهٔ‌کالریج چیست؟ آیا تحقیقی است راستین تا آنجاکه سوابق اجازه می‌دهد، یاکوششی برای نمایاندن کالریج درکسوتی خوشایند؟

۱– Ker

۲– Notes and Queries

۳– Goethe

۴– Coleridge

۵– Hamlet

ت.س.الیوت

کارکرد نقد

گهگاه ، بعد از مدت‌زمانی مثلا یکصد سال ، یا در همین حدود ، مطلوب می‌نماید که مردی سخن سنج برآید ، درادبیات گذشتهٔ‌ما تجدیدنظری روادارد ، وسخن وسخنوران رانظامی نوین بخشد . این یك وظیفهٔ انقلابی نیست ، بلکه جرح و تعدیلی دوباره است . آنچه مشاهده می‌کنیم ازجهتی همان چشم انداز پیشین است نهایت ازدیدگاهی دیگر و دورتر . پیش چشم چیزهائی تازه وناآشنا به‌جلوه در می‌آیدکه بایستی باآن آشنایان دیرین که اینك به سوی افق - یعنی‌آنجاکه ، مگرنکات ممتاز ، همه‌ازچشم‌دیددیدگان مسلح ناپدید می‌گردند - می‌گراید به نحوی درست و راست هماهنگی داده

شوند . یك سخن شناس چیره دست که به دوربینی نیرومندمسلح‌است،خواهد توانست دور دست ها را در نوردیده ، و با جزئیات موجود در آنجا آشنائی به هم رساند وآنها را با جزئیاتی که دستیاب و نزدیك‌اند‌در ترازوی سنجش بگذارد.او خواهد توانست نسبت و موقعیت چیزهای پیرامون ما را درعرصهٔ این دورنمای پهناور اندازه‌گیری کند . این پندار مجازی فقط نمایندهٔ کمال مطلوب است . لیکن درایدن[1]، جانسون[2] وآرنولد[3] هر کدام تا آنجاکه از عهدهٔ بشرناتوان ساخته است، این‌وظیفه رانیك به‌جاآورده‌اند. از بیشتر انتقادکنندگان می‌توان انتظار داشت که فقط عقاید استادگذشته را طوطی‌وار بازگویند. درمیان اندیشه‌های مستقل‌تر معمولا دوره‌ای‌پیش‌می‌آید همه مشحون از ائتلاف و افراط وتفریطهای چرند ، ونکات روز پسندی‌که پشت یکدیگر دمادم می‌رسند ؛ تااستادی دیگر فرازآید وازنونظامی‌برقرار کند . واین تنها گذشت زمان وکسب تجارب هنری نوین، یارغبت ناکشتنی اکثریت خلق به بازگوئی عقایدچندتن انگشت شماری‌که‌رنج اندیشیدن را برخود هموار ساخته‌اند ، یا میل اقلیتی‌زرنگ‌اما کوته‌بین به‌نوآفرینی نیست که‌ارزش‌یابی نوینی را لازم می‌گرداند ، بلکه آنست‌که هیچ نسلی هنر را درست ازدیدگاه نسل‌دیگر نمی‌نگرد.هر نسل،همانندتك‌تك افراد ، در مبحث شناخت هنرمقولاتی دارد ویژهٔ خویش ، وچشم داشت‌اوازهنر نکته‌ایست خاص خود وی؛کما اینکه درکاربردآن نیزتدبیری ویژهٔ خود می‌اندیشد . شناخت هنری محض به‌عقیدهٔ من اگر وهم نباشد ، تنهایك‌کمال مطلوب است . و تا آنجاکه شناخت هنر نکته‌ای است‌مربوط به‌بنی‌آدمیان محدود وگذران که‌در قید زمان و مکان هستی می‌یابند ، باید هم‌که چنان باشد . هم هنرمند و هم تماشاگر هردو محدودند . درهرزمان وبرای هرهنرمند عیاری مورد نیاز است‌تابرای خلق یك‌اثرهنری فلز را شایستهٔ دست استادکند. و هر نسل‌عیار خویش را ازهرعیار دیگر برتر می‌گیرد . بدین قرار ،هر استاد نقد تنها به اتکای این حقیقت‌که خطاهای او ازگونه‌ای هستند سوای‌پیشینیان،خدمتی مفید انجام می‌دهد . وهرچه رشته‌ای درازتر ازاین‌مردان سخن شناس‌داشته باشیم ، مقدار اصلاح بیشتری امکان پذیر است .

۱- Dryden   ۲- Johnson
۳- Arnold

ت . س . الیوت

شعر دشوار

دشواری شعر (شعر نورادشوارمی‌پندارند) ممکن‌است ناشی ازچندین علت باشد . نخست آنکه بعیدنیست وجود دلایل شخصی بریك شاعرغیرممکن گرداندکه فکر خویش رابه نحوی مگرمبهم بیان نماید . با آنکه این‌خود جای دریغ دارد بازخرسند بایدبودکه شاعر درهرحال درادای سخن‌خویش به طریقی توفیق یافته است . یاآنکه ممکن است دشواری یك شعرناشی از تازگی‌آن باشد.از استهزاهائی‌که به نوبت در حق وردزورث،شلی،کیتز و براونینگ رفت همه‌آگاهیم ، اگر چند باید افزودکه براونینگ نخستین سخن‌سرائی بودکه عنوان دشوارگرفت . منتقدان ناموافق شاعران پیشین ،

آثار ایشان رادشوار یافتند ، لیك احمقانه گفتند . و نیز چه بسا که دشواری شعر از اینجا سرچشمه گرفته باشد که‌خواننده راگفته‌اند ، یاآنکه‌نزدخویش چنین اندیشیده، که قطعه‌شعری می‌رودکه دشوارازآب درآید . یك خوانندهٔ معمولی راچنانچه نسبت به‌ابهام‌قطعه‌شعری‌هشدار دهند ، احتمال این هست که به حالتی حیرت‌زده دچارآیدکه‌هیچ‌اندرخور فهم‌شعر نیست . اوبه‌جای آنکه ـهمچنانکه می‌باید- باحالتی حساس وآماده‌ای‌خواندن‌شعری را در آغازد ، چون برسرآنست‌که هوشیار باشد ، وچهارچشمی درپی چیزی است‌که خود نمی‌داند چیست ، یاازآنجاکه می‌خواهد فریب نخورد ، از تیز فهمی‌خویش می‌کاهد . به نام هیبت صحنه چیزی وجود دارد ، اما آنچه‌که این قبیل خوانندگان دارند هیبت‌نمایشگاه یاهیبت تالار است . خوانندهٔ ورزیده‌تر ، یعنی‌آن‌کس که‌در این‌زمینه به‌یك صفای والاتر رسیده است ، برای‌فهم مطلب چندان اهمیتی قائل نیست ؛ یا دست‌کم درآغاز چنین است . می‌دانم‌پاره‌ای ازاشعارکه‌اینك بیش از هرشعر دیگر مرا افسون خود ساخته‌اند ، آن‌هائی هستندکه درنخستین قرائت به مفهوم آن‌ها راه نبردم ؛ مثلااشعار شکسپیر. سرانجام ممکن است اشکال در این باشدکه شاعر چیزی را جا نهاده‌که خواننده به یافتن آن‌خو گرفته است . بدین‌قرار،خوانندهٔ‌گمراه‌درجستجوی چیزی این در و آن در می‌زند ، وبه دنبال معنائی‌خویشتن راسرگردان و گیج می‌کندکه در شهر مورد نظر نه‌آمده است ونه به‌آوردنش قصد بوده .

در مفهوم‌عادی، استفادهٔ عمده ازمعنی یك‌شعر (چون‌دراینجا گفتارمن تنها درباب چندگونه ازاشعاراست‌نه‌تمام‌آنها) این باشدکه در همان حال‌که برخواننده اثرمی‌گذارد یکی از عادات‌اوراکه‌همانا سرگرم و آرام داشتن ذهن است تشفی بخشد ؛ درست همانندآن دزد خیالی‌که پیوسته قطعه‌گوشت دلخواهی برای سگ پاسبان به‌همراه دارد . این‌حالتی معمولی است که‌مورد موافقت من است ، ولی‌ذهن تمام سخن سرایان در این مسیرکار نمی‌کند و پاره‌ای از ایشان ، به‌گمان آنکه همانند ذهن خودشان ذهن های دیگر نیز هست ، ازاین «معنی» که زاید می‌نماید به‌تنگ می‌آیند وباحذف‌آن‌بامکاناتی راه پیدا می‌کنندکه عمق معنی راافزایش می‌دهد . من‌نمی‌گویم‌که این‌خود کمال مطلوب است ، فقط می‌گویم‌که برماست تا اشعارخود رابه همان‌گونه که از دست ما ساخته‌است بنویسیم ، وآنها را همچنان‌که می‌یابیم ، بپذیریم. بعید نیست چنین‌باشدکه نگارش‌های سست فراخور دورانی از جامعه باشد،

و آثار فشرده‌تر مناسب دوره‌های دیگر . من معتقدم که در بین خلق باید گروهی باشند که همچون خود من، اعتقاد ورزند که حجم اشعار پاره ای از سخن‌سرایان بزرگ قرن نوزدهم قدر ایشان‌را کاسته است . زیرا در این عصر کدامین کس‌است که اشعار وردزورث و شلی وحتی کیتز ، و به طور قطع ویقین براونینگ و سوینبرن[1] ، و اشعار بیشتر سخن سرایان آن عصر فرانسه را ، فقط به‌منظور کسب لذت‌ازپای تا سر بخواند ؟ من‌هرگز براین عقیده نیستم که شعر طولانی چیزی‌است متعلق به گذشته،اما دست کم‌علت درازی شعر می‌باید نکته‌ای باشد بیش ازآنچه‌که نیاکان ما انتظار داشتند . و برای ما آنچه را که‌به‌زبان‌نثر نیز به همان خوبی بتوان گفت ، هم بدان زبان گفتنی تر است . و از نظرمعنی، سهم نثر خیلی بیشتراز شعر است . عقیدهٔ هنر برای هنر ، اندیشه‌ای خطا که درحرف‌وتبلیغ بیش‌از هنگام عمل مورد نظراست ، درآغاز از این انگیزهٔ راستین بهره ور بود که این‌خطای شاعر را که‌کوشش داشت دست به کاری زند خاص دیگران ، تشخیص داده بود . لیك شعر همان قدر که از اشعاردیگر مایه می‌پذیرد ، از نثر نیز نکته‌ها می‌آموزد . ومن براین عقیده‌ام که تأثیرمتقابل شعر و نثر در یکدیگر، مانند تأثیرمتقابل زبان‌های گوناگون ، خود شرطی‌است برای وجود حیات در عالم ادب .

۱- Swinburne

ت. س. الیوت

تجربهٔ شعر

تجربهٔ یك شعرهم تجربهٔ یك لحظه است وهم تجربهٔ یك طول عمر ، و خیلی‌شبیه است باتجربهٔ فشرده‌تر ماازدیگر بنی آدمیان. نخست، یادرآغاز، لحظه‌ای است ازضربه وشگفتی‌وحتی وحشت، لحظه‌ای که یگانه‌است، لحظه‌ای که فراموش شدنی نیست وهرگز نیزعیناً تکرار نمی‌شود. باوجود این لحظه‌ای است که از معنی بی‌بهره خواهد افتاد مگر آنکه در کل یك تجربه وسیع‌تر باز ماند. لحظه‌ای که درون احساسی آرام‌تر و عمیق‌تر باز خواهد زیست. آدمی، باگذشت سال وماه، بیشتر اشعار را ازنظر می‌اندازد وبه دست نسیان می‌سپارد ؛ کما اینکه باطی مراحل مختلف عمر بیشتر حالات نفسانی‌فراخور او نمی‌مانند و از یادش می‌روند. لیکن سخن دانته ازآن‌گونه سخنان است که‌فقط‌می‌توان‌امید ورزید که آدمی‌رادرپایان عمراستعدادفهم آن‌دست‌خواهدداد.

ت. س. الیوت

تجربه (آزمایش)

واژهٔ تجربه‌را می‌توان به‌کار بسیاری از شاعران که‌در دوران بلوغ تکامل پیدا می‌کنندو تغییر می‌یابند، اطلاق کردو بس آبرومندانه اطلاق کرد. آدمی، همچنان که سالخورده‌تر می‌شود، ممکن‌است به‌مضمون‌های نوینی توجه‌پیدا کند، یا آنکه همان مضامین پیشین را به‌نحوی‌دیگر به‌کار گیرد. ما، باپشت‌سر نهادن‌دوران‌جوانی، هم به‌دنیای‌دیگری‌قدم‌می‌گذاریم وهم‌اینکه درجهانی که هیچ گونه تغییری نیافته است آدمی دیگر از کار برون می‌آئیم. این دگرگونی‌ها چه‌بسا که به‌صورت دگرگونی دروزن، دگرگونی درنقش پردازی، ودگرگونی درصورت‌جلوه‌گری کند. یك کارآزمودهٔ واقعی‌تحت تأثیر کنجکاوی بی‌آرام یاهوس نوخواهی یا آرزوی غافلگیری وحیران کردن دیگران نیست؛ بلکه ناگزیر درپی‌آن است که‌درهرشعر تازهٔ خویش، همچنانکه درنخستین‌اشعارش، برای‌احساس‌هائی که تکامل آنها در ضبط اوکه‌یك شاعراست‌نیست، صورت راستین راپیدا کند.

ت . س . الیوت

نقش ذهنی در شعر

فقط یك قسمت از نقش‌های ذهن شاعر زائیدهٔ مطالعات اوست . چون خاستگاه آن سرتاسر حیات تأثر پذیر اوست از اوان کودکی . چرا نزد همهٔ ما از میان آنهمه چیزها که در طول عمر خویش شنیده‌ایم و خوانده‌ایم و احساس کرده‌ایم چند نقش معین آغشته به احساسی سرشار بیش از دیگران در ذهن مجدداً جان می‌گیرند ؛ بانگك یك مرغ ، جست و خیز یك ماهی در آب در یك زمان و مکان معین ، رایحهٔ یك شاخهٔ گل ، دیدار زنی کهن سال در یك کوره‌راه کوهستانی ، مشاهدهٔ شش‌تن از اوباش از فراز پنجرهٔ شبانگاهی که داشتند در تلاقی گاه راه آهنی درخاك فرانسه ، آنجا که یك آسیای آبی نیز

وجود داشت ، ورق بازی می‌کردند . این خاطرات ممکن است خود ارزش سمبولیك داشته باشند ، ولی‌ازچه نوع نمی‌توان گفت. زیرا آنها به‌نمایشگری اعماق احساس بر می‌خیزندکه هیچ‌کس را به درون‌آن راه نیست . همچنین می‌شود پرسیدکه چرا هنگامی‌که سعی‌داریم دورانی ازگذشته‌را پیش دیدگان مجسم نمائیم ، در خاطرهٔ خویش تنها به چند دستهٔ معین از نقش‌های‌انتخاب شده و محو دست پیدا می‌کنیم ؛ نقش‌هائی که‌یادبودهائی هستند نا چیز و پژمرده از لحظات پرشور زندگی .

ت . س . الیوت

وابستگی شعر

مردم اغلب مایلند شعری‌راکه با اوضاع روز هیچ‌گونه وابستگی ندارد خوارکنند . اما همیشه برآنند تا شعری را که فقط از احوال دیروز مایه گرفته است ، نادیده انگارند . یك تداعی سیاسی بساکه قطعه شعری را در دم بر سر زبان‌ها اندازد . ولی هرآینه این شعر فردا نیز خوانده شود ، درست علی‌رغم آن تداعی خواهد بود . ما هرگاه‌که با سیاست روی موافقت نداریم ، شعررا به عنوان اینکه سیاسی‌است محکوم میکنیم ؛ و اکثر مردم در زبان شعر نه خواهان سوسیالیزم هستند و نه جویای‌امپریالیزم . لیکن نکته اینجا نیستکه چه چیز دوامش دو روزه است ، بلکه سخن بر سر آن

است که کدامین چیز زندهٔ جاوید خواهد ماند. سخن سرائی که در ظاهر با عصر خویش هیچ گونه کاری ندارد، ممکن است هم برای این عصر سخنی داشته باشد درخور اهمیت بسیار. شاعری هم که با مسائل روزگار خویش سروکار گرفته، هیچ معلوم نیست که در روزگاران بعد تازگی خود را از دست بدهد. شعر «قطعاتی از گراند چارتروز»[1]، اثر آرنولد[2]، بانگی است گویای یك لحظهٔ تردید تاریخی، که به زبان نمونه‌ترین اندیشه های عصر خویش ثبت شده‌است؛ لحظه‌ای که گذشته است و اکثرما هر کدام در مسیری آن‌را پشت سر نهاده‌ایم، با این‌همه این‌شعر یاد آن لحظه را جاودانه زنده نگاه خواهد داشت.

۱- Grand Chartreuse فرقه ای از راهبان مسیحی

۲- Arnold

شارل بودلر[1]

بدعت پندآموزی

بدعتی دیگر درکار است، خطائی که حیاتی لجوجانه‌تر دارد. منظورم بدعت پندآموزی است با نتایج اجتناب ناپذیر آن بدعت های عاطفهٔ حقیقت واخلاق. بیشتر مردم چنین می‌پندارند که هدف شعر نوعی آموزش است، که باید وجدان راتقویت کند، اطواررا کمال بخشد، وروی هم یك چیز مفید عرضه بدارد. شعرهرقدرهم که شخص کم به درون نفس خویش درآید وروح را کم به سؤال کشاند، وخاطرات اشتیاق را دردل خویش کم‌زنده نماید، بازهدفی ندارد مگرخویشتن ، که جزاین نمی‌تواند باشد . و هیچ شعری بزرگتر و

1- Charles Baudelaire

شریف‌تر و در حقیقت زیبنده‌تر برای عنوان شعر نیست از شعری که فقط به‌خاطر لذت شعر سراییده شده است.

بگذار دانسته شود که قصد من این نیست که شعر نمی‌تواند اطوار را شریف گرداند، یا آنکه نتیجهٔ نهائی آن نمی‌تواند برکشیدن مردم باشد از سطح دلبستگی‌های معمولی ـ این سخن به طرزی آشکار چرند است. بلکه می‌گویم که اگر شاعری دیده برهدفی اخلاقی دوخت، قدرت شاعرانهٔ خویش را کاسته است، و اگر شرط ببندیم که اثر وی چیزی حقیر از کار درخواهد آمد، خطر نکرده‌ایم. شعر نمی‌تواند برمبنای درد مرگ، و شکوه بربادرفتهٔ درون علم یا اخلاقیات درآید. شعر حقیقت را هدف خویش ندارد که هدف آن جز خود شعر نیست. وسایل تعلیم همه از گونه‌ای دیگرند. حقیقت را با ترانه چکار؟ هرچیز که یك ترانه را دلنشین، مستی‌افزای، ومقاومت ناپذیر کند، قدرت و توانائی را از حقیقت خواهد گرفت. روح تعلیم، خونسرد و آرام و بی‌تأثیر، دروگوهر و گل‌های اهدائی الههٔ شعر را واپس می‌زند، و از همین روست که درست نقطهٔ مقابل ذات شعر قرار گرفته است.

عقل محض دیده برحقیقت می‌دوزد ، ذوق پیش‌ما پرده از جمال زیبائی برمی‌گیرد، وشم اخلاقی ما را وظیفه شناسی می‌آموزد . راست است که آثار متوسط با این هردو غایت ارتباط دارند ، و از شم اخلاقی فقط به وسیلهٔ یك اختلاف جزئی جدا هستند که ارسطو درقلمداد کردن از جملهٔ محاسن متعدد تأثیرهای لطیف آنها تردید نکرده است . وانگهی آنچه که یك مرد صاحب ذوق را به خصوص به‌هنگام تماشای بدی به‌خشم می‌آورد، بدقوارگی یا عدم تناسب آن است. بدی بر راستی و درستی ضربه فرو می‌آرد، و وجدان و عقل را به‌عصیان برمی‌انگیزد . ولی به عنوان هتك هماهنگی و یك عامل تنافر صوت، بعضی جوهرهای شعری را به‌خصوص لطمه می‌زند. ومن فکر نمی‌کنم که آوردن هرگونه نقض اصول اخلاقی وهتك زیبائی معنوی درشمار تجاوزی به‌حدود نظم وقواعد هماهنگی عالم کاربدی باشد.

این است آن غریزهٔ فنا ناپذیر وقابل ستایش زیبائی که ما را بر آن می‌دارد تا این خاك وچشم‌اندازهای آن را چون نظاره‌ای بر عرش وهم‌مظهر آن بپنداریم. عطش سیری ناپذیر ما برای هرآنچه که درفراسوی قرار دارد ، و هرآنچه که زندگی تحفه می‌آرد زنده‌ترین دلیل جاودانی ماست. توسط شعر وهم از درون شعر، توسط موسیقی وهم از درون موسیقی است که روح می‌تواند

بر آن جلال‌وشکوهی که در آن سوی‌گورجا گزیده است نظر اندازد. وآنگاه که یك شعر لطیف اشك به دیدگان می‌آرد ، این اشك نشانهٔ بسیاری لذت نیست، بلکه گواهی‌است بر یك غم بیدارشده، بر یك فشار روحی، برنقشی که بدین عالم خاکی تبعیدگشته وآرزودارد که بر پهنهٔ این‌خاك، اگرهمه‌یك دم، آن ملکوتی‌راکه خود مظهر آن دراین عالم‌است درتسخیر خویش کشد.

ازاین روی، نخستین اصل‌شعررابه عبارت ساده ودقیق‌باید آرزومندی آدمی‌شمرد برای دستیابی به‌یك زیبائی‌والاتر، واین‌اصل‌ضمن‌اشتیاق وبیخبری روح‌نقاب ازچهره برمی‌گیرد. اشتیاقی‌کاملاجدا ازشور که مستی‌دل‌است، و بیگانه ازحقیقت‌که چراگاه‌عقل. چون شورچیزی طبیعی‌است، آنقدر طبیعی که‌نمی‌تواند ازدرآوردن لحنی ناموزون وناساز به‌قلمروزیبائی‌خودداری‌کند؛ وبس‌صمیمی‌تراز آنکه دامان‌آرزوهای‌پاك‌وغم‌های شکوهمندو نومیدی‌های‌شریف راکه درملکوت شعرجا گرفته‌اند نیالاید.

رینرماریا ریلکه[1]

غول درون

از من مخواه که دربارهٔ تقلای درونی خویش چیزی بگویم . در این خصوص سکوت باید کرد . وصف تمام آن دگرگونی‌های بخت که می‌باید در این تقلای خویش به‌سوی تمرکز با همه روبرو آیم ، حتی برای خود من‌از خردمندی دور است. این‌واژگونی تمام قدرت های شخص ، این تغییر مسیر روح ، هرگزمیسر نخواهد شد مگر باگذشتن از بحران های چند . بیشتر هنرمندان باوسیلهٔ انحراف از مقابله می‌گریزند؛ وهمین است دلیل آنکه‌چرا دیگر هیچگاه نمی‌توانند آن مرکزآفرینش خویش را ،که نقطهٔ آغاز ایشان

1- Rainer Maria Rilke

درلحظهٔ ناب‌ترین انگیزه‌ها بود باز لمس کنند. همیشه، هرگاه که آغاز کار می‌نهید، باید این معصومیت اولیه را باز بیافرینید. باید بازگردید بدان جایگاه بی‌غش که فرشته، آنگاه که نخستین پیام سروش را در گوش شما بازگفت، شما را آنجا یافت. شما باید باردیگر آن نیمکتی را که درپشت آن بوتهٔ نسترن بود، و در آن وقت روی آن به‌خواب رفته بودید، پیدا کنید. این مرتبه آنجا به‌خواب نخواهید رفت، که باید دست به‌دعا برآورید. و اگر فرشته بار دیگر ازسرمهر چهره‌نمود، بدان سبب است که اورا قانع کرده‌اید، البته نه با اشك و آه، بلکه با تصمیم خاکسارانهٔ خویش، که همواره درکار شروع، یعنی یك مبتدی باشید.

آه که درزندگانی چه بسیار به خویش گفته‌ام، وهیچگاه نه به‌بسیاری حال، که هنر آن گونه که در پندار من است جنبشی است بر ضد طبیعت. مسلماً خدا هرگز پیش بینی نمی توانست کرد که کسی از ما بدینسان از درون قصد خویش کند؛ کاری که فقط قدیسین رخصت آن دارند، چراکه مرد قدیس سعی دارد باحمله براین قسمت سست‌باره و خلاف انتظار خدای خویش را از همه سو در میان گیرد. ولی برای مابقی ما، آنگاه که پشت برحوادث می‌کنیم، وحتی برآیندهٔ خویش، تا به‌ژرفای وجود خود درآئیم، آنجا که ما را در خودفرومی‌کشید هرآینه پاس اعتمادی راکه بدان می‌بخشیم نداشت، آنجاکه حتی از جاذبهٔ طبیعت قدرتی فزونتر دارد، روی به‌کجا داریم؟ اگر معنی فداکاری این است که لحظهٔ خطری‌بزرگ مصادف باشد بالحظهٔ نجات، بی‌تردید هیچ چیز بدین فداکاری شبیه‌تر از این ارادهٔ هراس انگیزدرکارهنر نبود. چه دامنگیر است وچه بی احساس. هرآنچه‌راکه‌دیگران به‌فراموشی می‌سپارند تا حیات ممکن شود. ماهمواره سردرپی کشف وحتی‌بزرگ‌نمائی آن داریم. این خود مائیم که برانگیزندگان غولان خویشیم؛ غولانی که بدانها چندان‌کینه نداریم که تسخیرشان‌کنیم. چراکه در مفهومی دل با آنها یکی داریم. این آنهایند، همین غولان، که‌قدرتی بیش دارند، قدرتی که‌از آن برای کسانی که قصد برگذشتن ازوجود خویش‌را دارند هرگزروی گریز نیست، مگرآنکه برای پیروزی، معنائی‌قائل باشیم مرموزوعمیق‌تر، وگرنه نمی‌توانیم خویشتن را رام‌کنندگان این شیر درون درحساب‌آریم. اما ناگاه احساس می‌کنیم که دوش بادوش این غول در حرکتیم، چنانکه گوئی دریك رؤیهٔ پیروزی؛ بی‌آنکه بتوانیم به یاد آورد لحظه‌ای راکه این آشتی تصور ناکردنی‌صورت گرفت. پل‌فقط خمیدتاوحشتناك ها رابه‌رقت‌انگیزها پیوندزند.

راینرماریا ریلکه[1]

زبانی در میان زبان دیگر

هر گز به خیال کس نخواهد گذشت که یك طناب ساز، یك مبل ساز ، یا یك کفاش را ازحرفهٔ خویش بازدارد، و به میان معرکهٔ زندگی اندازد بدین امید که او طناب سازی بهتر ، مبل سازی بهتر ، یا کفاشی بهتر از کار درآید. همچنین یك موسیقی‌دان ، یك نقاش، ویك پیکر تراش را می گذارند تاسر گرم کار خویش باشد . فقط درمورد آن کسی که دست به قلم دارد هنر چندان آسان ودستیاب است (هر کس قادر به نوشتن است!) که بعضی(ودر میان آنان گاه گاه دهمل[2]) براین عقیده بوده اند که هر آینه کسی را که در کار نوشتن است بسیار به حال خود رها کنند ، دردم به تهی مایگی در خواهد افتاد . خدا داناست

۱– Rainer Maria Rilke ۲– Dehmel

که توانائی‌نوشتن هنری است نه آسان‌تر ، وحتی دشوارتر ؛ زیرا مصالح آن هنرهای دیگر را با استعمال روزانهٔ مردم کار نیست ، حال آنکه شاعر وظیفه‌ای دارد بسیار سنگین ؛ چراکه ناچار است کلمات خویش را ازالفاظ روزانهٔ حیات ومراودات مردم کاملا و اساساً جدا سازد. در شعر هیچ کلمه‌ای (حتی «و» و حرف‌های اضافه) درست همان کلمهٔ مشابه خویش در مکالمات روزانه نیست . تطابق ناب‌تر آن با قاعده ، پیوند عظیم آن با دیگران ، و جایگاه فلك قدری که در قالب نظم ونثرهای هنرمندانه اشغال می کند،آن‌را تاکنه ماهیت خویش تغییر می‌دهد ، وبرای استفادهٔ محض روزانه بی‌فایده و بی اثر می‌سازد ؛ وازآن‌چیزی در می‌آوردلمس ناشدنی وجاویدان .

راینر ماریا ریلکه

هر روز که می‌گذرد ، بیشتر معتقد می‌شوم که حق با من بوده است که از همان آغاز با این سخن منسوبان خویش مخالفت ورزیده‌ام: هنر چیزی است که فقط درساعات فراغت ، پس از خاتمهٔ کارهای اداری بارور میگردد . این‌شیوهٔ کلام هنوزدرمن وحشت می‌آفریند . احساس من چنین است : هرکس که سراپای وجود خویش را ، با تمام آرزوها و ارزش‌ها وقف‌کار هنر نسازد ، به اوج اعتلاهرگز نخواهد رسید ، وبر او نام هنرمند دریغ است . وحال‌این را جسارت نمی‌توان شمرد اگر من اعتراف کنم که خویشتن را هنرمندی احساس می‌کنم ناتوان ولرزان و پر بیم ، لیکن

آگاه ازهدف‌های تابناك . چنین است که نزد من هر تلاش خلاقه‌کاری است خطیر و افتخارآمیز و راست . من هنر را چون شهادت نمی‌شمارم ، بلکه نبردی می‌دانم میان هنرمند با نفس ومحیط خویش بدین امید که باقلبی پاك خویشتن را به والاترین هدف ها رساند و آیندگان را دامانی سرشار از کامیابی‌های خویش هدیه‌آورد . اماچنین‌کاری در خورد یك‌انسان‌کامل‌است، وازچند ساعت اوقات بیکاری ساخته نیست .

ایمی لوول [1]

هیچ‌کس انتظار ندارد که یك مرد بتواند صندلی درست کند قبل از آنکه طرز ساختن آن‌را آموخته باشد ؛ حال آنکه خلق به‌طور کلی بر آنند که شاعری امری است فطری نه‌اکتسابی ، وشعر چیزی است که خود به‌خود از قلب شاعر می‌جوشد . اما حقیقت این است که یك شاعر ، درست مانند یك مرد مبل‌ساز که رنج شاگردی می‌برد ، باید در فراگیری حرفهٔ خویش زحمت شاگردی را خریدار شود . ممکن است قلب او مالامال باشد از تخیلات و اندیشه‌های تابناك ، اما اگر در انتقال آنها به خوانندگان خویش توسط الفاظ فروماند،

۱- Amy Lowel

نام شاعر بر او به هیچ روی برازنده نیست. یك پیشه‌ور را می‌توان بخشود که چندلحظه‌ای را مصروف نمایش وتوضیح فنون کسب خویش کند؛ ودرعالم هنراثری که تاب یك بررسی صمیمانه رانداشته باشد، فقط‌چیزی است ناهنجار وبی مایه.

قبل ازهرچیز، مایل به ابراز این عقیدهٔ خویشم که شعر نباید درکار تعلیم بکوشد. چراکه علت وجودی آن فقط ازآن جهت است که‌درنفس‌خویش یك زیبائی مخلوق است؛ اگرچند این زیبائی گهگاه به مذاق خوش‌نیاید. ما از درختان نمی‌خواهیم که ما را درس‌اخلاق بیاموزند، و این فقط گروه رستگاری[1] است که احساس می‌کند لازم است روی درختان شعار بچسبانند. ما همه می‌دانیم که این شعار ها چقدر احمقانه‌اند، ولی اکثراً نمی‌دانیم که گنجانیدن یك نکتهٔ صریح اخلاقی در سراپای‌یك اثر هنری، خواه شعر، خواه نقاشی، خواه مجسمه، گذشته ازاحمقانه بودن پوچ ومبتذل نیزهست. اگر یك اثر زیبا راکاملا نفهمیم، درگمان‌می‌شویم وشتاب‌زده‌اظهارنظرهای بی‌ربط می‌کنیم. راستی چقدر ازشناخت عالم گردون بیگانه‌ایم؛ عالمی که دریاها وقاره‌های خویش را فرو می‌گذارد وبی‌اظهار نظر می‌گذرد. هنرنیز همان‌قدر ازکارکرد این چرخ گردون است که یك تند باد استوائی، یاقانون جاذبه؛ با وجود آن ما به‌اصرارتمام برآنیم که آن راچیزی شماریم درردیف تذهیب یك طومار ونه بیشتر ازآن، مگرآنکه برآن میخ‌هائی کوبیده باشند که ازآنها بتوان احساس های زیبا وخوشایند راآویزان کرد.

۱- Salvation Army انجمنی از مسیحیان که وظیفهٔ خویش را اشاعهٔ دین درمیان مردم می‌داند.

ویلیام باتلر ییتز [1]

یك شاعر، به‌حکم قاطع ماهیت اشیاء، کسی است که با صمیمیت تمام زندگی می‌کند؛ و به عبارت دیگر حیات او هرچه صمیمی‌تر شعر او ناب‌تر. حیات شاعر تجربه‌ای است از زندگی، و رواست که آیندگان بدانند بر اوچه گذشته است. ازهمه بیشتر حیات شاعران غنائی را باید دانست، چندانکه معلوم باشد شعر او گل بی ریشه نیست، بلکه سخنی‌است‌ازیك انسان؛ و نیز آنکه‌هرگونه توفیق در عالم‌هنر، سال‌ها یکه وتنها ایستادن، گرفتن مسیری درپیش‌که دیگران نرفته‌اند، ایستادن برسرعقاید خویش درآن‌حال که‌جهانی یکسره پشتیبان عقاید دیگران است، نثار سخن وعمر، این دوکه باجان‌او این همه پیوند دارند، درمعرض‌خرده گیری این وآن‌کار کوچکی‌نیست. چرا باید افتخار را مال کسانی‌شمرد که در دشت نبرد جان می‌سپارند، که‌یك‌مرد نیز، با سیر در ژرفای نفس خویش، شهامتی چنان بروز می‌دهد.

۱- William Batler Yeats

لوئی آنترمیر[1]

وزن

وزن، مایه‌وبنیاد شعر است. چراکه‌جوهر اساسی زندگانی نیزهست. بشر پیش‌از آنکه به‌نیروی عقلانی خویش‌التفاتی پیداکند، خیرهٔ آهنگی‌بود که در جذر ومد آب، رفت وآمد منظم شب وروز، وگذشت موزون‌فصل‌های سال، وبرتر ازهمه درنفس‌کشیدن می‌دید. کودک‌را به‌آرامی تکان‌می‌دهند. برایش‌لای‌لای می‌خوانند، ودرگاهواره به‌آهنگی‌موزون او راتاب می‌دهند. همان‌طورکه رابرت‌لیند[2] اشاره‌کرده است «کودک ازهمان‌روزی‌که می‌آموزد یك قاشق فلزی را برلبهٔ میز بکوبد، یك شاعر است. اوفقط دوستدار صدا

۱- Louis Untermeyer   ۲- Robert Lynd

در آوردن نیست ، بلکه خواهان شنیدن بانگی است که در پژواك آن نوائی موزون به گوش رسد . لختی بعد ، او خود بارشته‌ای افسار مانندوزنگوله‌ای که به‌هنگام دویدن از آن نوائی موزون برمی‌خیزد ، به تقلید چارپایان ، یورتمه‌می‌رود. لذتی که‌طفل از تاب خوردن ، نشستن بر پشت اسب ، پت‌پت ترن به‌هنگام سفر که‌مانند تیك‌تاك ساعت یك نواخت وهماهنگ است ، و نیز لذتی که‌از صدای موزون چرخ‌ها بر ریل آهنین می‌برد ، همه‌از همان خاستگاهی مایه‌می‌پذیرد که‌موجب‌می‌شود تا پدیده‌های موزون جان آدمی‌رااز لذت سرشار گردانند . سرچشمهٔ طبع شاعر را می‌توان تا بدانجا عقب برد که‌طفلی ترن را «پاف‌پاف» ، یا مادرش را«ماما» صدا می‌کند . دیرباوران ممکن است چنین وانمود کنند که این پرستاران و والدین نادان هستند که کلام در دهان‌طفل می‌گذارند. اما درهرحال این خود کودك است که هیچ بانگی را تا آنگاه که مکرر بر نخاسته است ، نامفهوم احساس می‌کند . و بنا بر غریزهٔ ذاتی خویش در برابر مرغ خانگی«غار غار» ودر پیش سگی با گوش‌ها وچشم‌های منتظر «نوچ نوچ» رازمزمه وار بر زبان می‌راند ».

اگر این راست باشد ـ دانشمندان چسان می‌توانند بااین حقیقت‌مسلم به مجادله برخیزند ؟ـ عجبی نیست اگر می‌بینیم که تمام نوع بشر هر گروه به‌نحوی‌لکنت زبانی‌دارند ؛ زیرا وزن نه‌تنها پدیده‌ایست که‌آدمی را از همه‌سو در میان گرفته است ، که باضربان نبض درخمیرهٔ هستی او نیز هست .

سورن کیرک‌گارد[1]

شاعر کیست

شاعر کیست؟ وجودی ناشاد که رنج‌های نهانی قلب او را صدپاره کرده است. ولی لبانش را چنان ساخته‌اند که هرگاه آهی یا ناله‌ای از آنها برمیخیزد، چنانست که گوئی نوای دل انگیز موسیقی به گوش می‌رسد. سرنوشت او همانند سرنوشت آن قربانیان تیره‌روزی است که به‌فرمان فالاریس[2] سنگدل آنهارا در محفظه‌ای فلزی برسر آتش به آرامی می‌گداختند، وفریادایشان در گوش آن بی رحم چنان طنینی نمی‌انداخت که قلبش را به‌لرزه درآورد؛ بلکه‌چون بدان می‌رسید نوای دل‌انگیز موسیقی از آن برمی‌خاست. مردم گرد شاعر برمی‌آیند ومی‌گویند «سازکن، برای ما ترانه‌سازکن»؛ واین بدان ماند که گویندکاش دردهای تازه روح تورا بیش درشکنجه گذارند، ولبانت چون روزگار گذشته باشند که مارا ازناله هایت بیم نیست، اما نوای لبانت چه‌شیرین است». سخن‌سنجان از راه می‌رسند ومی گویند «کاملا درست است، و بنابر موازین زیبائی شناسی بایدکه چنین باشد». خلق‌پندارندکه مرد سخن‌سنج شاعر را به‌یك‌مو همانند می‌کند ولی‌آنچه‌که دراونیست، رنجی است دردل و نوائی برلب ـ ومراخوش‌ترکه خوك جرانی باشم ازآماگار[3]، و هم‌خوکان به‌زبانم آشنا، تاآنکه شعرسرایم وخلق زبانم‌نشناسند.

۱ - Soren Kierkgaard ۲- Phalaris
۳ - Amagar

فهرست برخی از کتابهای جالب و آموزنده

نام کتاب	نویسنده	مترجم	بها
شیوهٔ نگارش	عبدالعلی دست‌غیب	—	۵۰ ریال
ارباب ریش خاکستری	غلامرضا دوست محمدی	—	۵۰ »
فردوسی نامه	ملك‌الشعراء بهار بکوشش محمد گلبن		۱۵۰ »
ترجمهٔ چند متن پهلوی	»	»	۱۵۰ »
سیماجان (چاپ سوم)	محمدعاصمی	—	۲۵ »
شهر خسته (چهل شعر)	منصور اوجی	—	۵۰ »
سبز (دفتر شعر)	صفورا نیری	—	۵۰ »
آتشهای نهفته (چاپ دوم)	سعید نفیسی	—	۱۲۰ »
نیمه راه بهشت (چاپ چهارم)	سعید نفیسی	—	۱۰۰ »
فرنگیس (چاپ ششم)	سعید نفیسی	—	۶۰ »
دهکدهٔ پرملال (مجموعهٔ داستان)	امین فقیری	—	۶۰ »
پیادهٔ شطرنج (مجموعهٔ داستان)	فریدون تنکابنی	—	۳۵ »
زنجیرهای تقدیر (چاپ دوم)	عبدالحسین بهنیا	—	۳۰ »
نقله	جمشید بوئینی	—	۳۰ »
ساغر آفتاب	ده اثر از ده گوینده بکوشش محمد گلبن		۵۰ »

***

نام کتاب	نویسنده	مترجم	بها
کشیش دهکده	هونوره دوبالزاك	شاپور رزم‌آزما	۱۵۰ »
اوژنی گرانده (چاپ سوم)	»	عبدالله توکل	۱۴۰ »
کودکی نوباوگی جوانی	لو تولستوی	کریم کشاورز	۲۲۰ »
قصه‌های بابام	ارسکین کالدول	احمد شاملو	۶۰ »
بانوی زیبای من	برنارد شاو	هوشنگ نظامی	۲۵ »
خاموشی دریا	ورکور	حسن شهید نورائی	۴۰ »
فرهاد، شیرین، مهمنه بانو	ناظم حکمت	ثمین باغچه‌بان	۵۰ »
شبهای سپید	فیودور داستایوفسکی	مرتضی مقدم	۵۰ »
نتوشکا	»	اردشیر نیکپور	۴۰ »

کارخانهٔ مطلق‌سازی (چاپ دوم)	کارل چاپك	حسن‌قائمیان	۷۰ ریال
		باجلد زرکوب	۱۰۰ »
نیرنگ زنان (چاپ سوم)	اشتفن تسوایك	عبدالله‌توکل	۲۰ »
فلان فلان شده‌ها	عزیزنسین	ثمین باغچه‌بان	۵۰ »
		باجلدسلفون	۱۰۰ »
ما آدم نمی‌شیم (چاپ دوم)	عزیزنسین	ولی‌الله‌آصفی	۲۵ »
عشق‌بزندگی (چاپ سوم)	جك‌لندن	نوذر	۲۵ »
تعطیلات وحشت‌زا	ریچاردرایت	عبدالحسین‌شریفیان	۶۰ »
فتنه‌های بیدار	جی.بی.پریسلی	ابراهیم یونسی	۸۰ »
		باجلد سلفون	۱۴۰ »

***

مقدمه‌ای بر علم اقتصاد	پروفسور ویلیام استانلی‌جوانس	مهندس‌فضل‌الله‌روحانی	۶۰ »
روانشناسی جنسی	پروفسور اسوالدشوارتزب	صمدنوری نژاد	۲۰۰ »
آزادی فرد وقدرت دولت (چاپ دوم)	–	دکترمحمودصناعی	۲۰۰ »
پیدایش انسان وعقاید داروین (چاپ سوم)	آ . آی .قارایوین	عزیزمحسنی	۷۰ »
افق‌دانش	چارلز هچر	صمدخیرخواه	۱۰۰ »
چاره‌کمروئی	سی.اچ. تیر	محمدعلی جزایری	۳۰ »
آکورایوم		دکتر نصرالله‌عایلی	۶۰ »

***

هفت قدم بطرف‌شیطان	ا . مریت	پ.د.پندار	۳۰ »
من عادل هستم	میکی‌اسپیلین	آقاسی	۲۰ »
ماکسیم کوچولو	ك.م. استانیوکویچ	ا. تفرشیان-ا. باقرزاده	۳۵ »
مردی که وطنش راترك‌کرد	فریدون هدایت‌پور	–	۲۰ »

تهران ــ شاه‌آباد اول‌خیابان ملت

تلفن ۳۳۸۳۰۹

کتابهایی که توزیع آن منحصراً با مرکز نشر سپهر است

ماهنامهٔ کاوه	چاپ آلمان — بهای هر شماره	۳۰ ریال
اصطلاحات زبان آلمانی	هرمز انصاری ـ هربرت کوستر	۶۰ »
کتابی برای زنان	(دانستنیهای جنسی، تولید مثل، آبستنی و روشهای جلوگیری از حاملگی) دکتر کریم توکلیان	۵۰ »
سفر جادو	چند داستان اساطیری و تاریخی دیگر خاوری و باختری ایرج مهران	۳۰ »
دکانی بنام سینما	حسین یزدانیان	۷۰ »
شیر و فرآورده‌های آن در تغذیهٔ انسان	دکتر عباس فرخنده	۹۰ »
راهنمای نحو زبان فارسی	محمد پژوه	۴۵ »
شالودهٔ نحو زبان فارسی	»	۱۵۰ »
نشانه‌گذاری	»	۱۰۰ »
سرگذشت مرد خسیس وحکایت وکلای مرافعه در شهر تبریز میرزا فتحعلی آخوندوف	ترجمهٔ عبدالکریم منظوری خامنهٔ	۵۰ »

مطالبی که در این کتاب می‌خوانید:

مرکز نشر سپهر

تهران ـ شاه‌آباد اول خیابان ملت تلفن ۳۳۸۳۰۹

شمارهٔ ثبت ۱۴۲۵ / ۴۷/۱۲/۲۹